No. 4043.248

1902
J. 8

LA

Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plaint-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

HUITIÈME ANNÉE

1902

PARIS
269, Rue Saint-Jacques, 269

Bind
*4043.248
1902
J.8
8290

La

Tribune de Saint-Gervais

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/latribunedesaint19028pari

LA

Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plaint-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

HUITIÈME ANNÉE

1902

PARIS

269, Rue Saint-Jacques, 269

*4043.248 Apr. 4. 1927
1902 C
J.8 Cont. 10 v.

Une erreur du graveur ayant eu pour effet de supprimer la partie de pédales dans le *Choral* de D. de Séverac (encartage du numéro de décembre), nos abonnés trouveront dans le présent numéro le morceau rectifié.

La Tribune.

Huitième Année | Nos 1-2 | Janvier-Février 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

La Scola *de Marseille* . . . . . Jean de Muris.
Henry du Mont (suite) . . . . . Henri Quittard.
Le système musical de l'Eglise arménienne (suite) . . . . . Pierre Aubry.
Cours théorique et pratique de chant grégorien (suite) . . . . . A. Gastoué.
Notre concours . . . . . La Tribune.
Inauguration du grand orgue de la Scola. . . . . Marcel Labey.
Mois musical :
Le mouvement musical à la Scola. . . . . Marcel Labey.
Marseille. Rédemption. . . . . Jean de Muris.
Une messe de mariage « ancien jeu ». . . . . E. D.
Correspondance : la Tribune.
Bibliographie : Note de la *Paléographie musicale.*
Encartage :
1° J. Richatort : *Christus resurgens,* motet à 4 voix pour le jour de Pâques.
2° *Antiennes pascales,* extraites des *Melodiæ paschales.*

La Scola de Marseille

Le 27 octobre dernier, M. Ch. Bordes, de séjour à Marseille depuis une dizaine de jours consacrés à des réunions préliminaires, fondait, à la suite d'une conférence à la salle Messerer, une *Scola* d'exécution et de propagande afin d'aider à l'idée directrice de la Scola de Paris qui s'est donné pour mission, on le sait, de divulguer non seulement les chefs-d'œuvre de la musique religieuse afin d'encourager la réforme du chant sacré, mais toute œuvre d'inspiration élevée et de tendances idéalistes.

Le 25 novembre suivant, c'est-à-dire moins d'un mois après, il retournait à Marseille pour diriger la première exécution de la *Scola de Marseille*, chantant l'admirable cantate de J.-Séb. Bach « Wachet auf », une des plus belles et des plus complètes du maître. Soixante-quinze chanteurs avaient répondu à son appel. Trois cents membres d'honneur

s'étaient fait inscrire de la Scola. L'œuvre était à jamais fondée et établie.

Le 26 février 1902, M. Bordes était rappelé à Marseille pour diriger la deuxième exécution de la Scola. Ce n'était plus cette fois une cantate de Bach pour chœurs et orchestre ancien ne comportant que des violons, deux hautbois, cor anglais, trompette et orgue, exécutée dans un local relativement restreint (la chapelle désaffectée de la Mission de France contenant 1.500 personnes environ), mais une exécution de la *Rédemption*, de César Franck, avec chœurs et orchestre moderne complet, 120 chanteurs et 70 musiciens, près de 200 exécutants, et ce, dans la grande salle Valette où il peut entrer plus de 4.000 personnes et où il en était accouru plus de 3.000 pour applaudir comme il convenait le grand maître que fut César Franck, dont on exécutait aussi l'admirable symphonie en *ré majeur* que dirigeait M. Paul Viardot, chef d'orchestre des concerts classiques de Marseille, dont les troupes très bien disciplinées secondèrent admirablement M. Bordes dans l'exécution de *Rédemption*.

Le succès fut considérable, comme l'avait été celui de la cantate de Bach, et affirmait une fois de plus la vitalité de la Scola.

Au lendemain de cette mémorable soirée, M. Bordes ayant réuni les comités de la Scola de Marseille, leur proposa officiellement le projet suivant : celui de donner *prochainement trois jours de fêtes musicales* comme il en fut donné il y a quelques années à Avignon, avec un programme très complet et très attrayant. Le projet fut voté d'enthousiasme et les fêtes résolues en principe. La réussite de ces fêtes consacrera définitivement la Scola de Marseille et la donnera comme un exemple admirable d'énergie, de prime-saut, de furia toute méridionale et, ce qui est plus beau encore, de persévérance et d'entrain. Nous ne doutons pas de la réussite et nous sommes confondus du chemin parcouru par cette institution dont l'existence ne date que de novembre dernier et qui, en moins de six mois, a révolutionné musicalement une ville et s'est imposée à tous.

La Scola terminera sa série de concerts de cet hiver par une audition solennelle le 20 avril prochain, où M. Vincent d'Indy dirigera entre autres œuvres le cinquième acte d'*Armide* de Glück, en entier.

*
* *

A qui revient l'honneur de cette entreprise et sa réussite ? Certes, M. Bordes en fut l'instigateur et son convaincant apostolat en fut l'élément premier ; mais un homme modeste, persévérant et doux, en fut l'âme : nous voulons nommer M. Messerer, le distingué organiste de Saint-Charles, l'excellent *ami de la musique* à Marseille, un homme comme il en faudrait au service des idées de la Scola dans chacune des villes de France, pour le grand bien de la *vraie musique* et sa diffusion. Mais des hommes de cette discrétion, de cette modestie sont rares ; des

hommes d'âge, qui après des mois de labeur constant savent s'effacer à l'arrivée au pupitre de leurs jeunes émules venus de la métropole et ne trouvent que des sourires à leur adresser et dont la figure rayonne de la joie du sacrifice et du bonheur de communier en Bach ou ses prophètes, sans aucune arrière-pensée, pour le seul bien de voir triompher la musique ; le fait est trop rare pour n'être pas vanté comme il convient. Bénis soient-ils ! Il ne fut pas seul pourtant, car, à ses côtés, un comité de mélomanes marseillais l'assistait : M. Berlier de Vauplane, le critique éminent et franckiste fervent du *Soleil du Midi*, toujours dévoué à la Scola ; M. Paul Fournier, président des concerts classiques ; M. Ch. Vincent ; M. Boyer ; M. de Queylard, l'organiste amateur, qui à ses qualités de dilettante joint celles du plus adroit professionnel, un véritable artiste de l'orgue, et enfin M. Fernand Drogoul, avocat, musicien intelligent et capable de dévouements sans limites à une cause qu'il croit bonne. Avec de tels appuis, la Scola ne pouvait que prospérer. On l'a vue à l'œuvre.

Mais il y eut encore des facteurs puissants et je ne veux pas les oublier. Ce sont ces dames du comité d'honneur qui prêtèrent la magie de leurs noms de musiciennes consommées : Mme la Marquise de Réguse, Mme Fritsch Estrangin, Mme Mante et enfin Mlle Marie de la Rouvière, la si distinguée cantatrice qui ne se borne pas à patronner seulement, mais qui prend une part active à l'organisation de la Scola de Marseille, au point qu'on peut la considérer, avec M. Messerer, comme un des principaux facteurs de l'œuvre. Cantatrice de concert, très appréciée à Marseille où elle a beaucoup d'élèves, et soliste d'abnégation parfaite à la Scola de Paris, dans ses nombreuses tournées, Mlle de la Rouvière n'a cessé de se dévouer à la Scola de Marseille où elle chante bravement dans les chœurs ainsi qu'une petite pensionnaire, se levant de son banc, comme dans *Rédemption*, pour chanter admirablement les non moins admirables soli de l'Archange de l'œuvre. Voilà une nouvelle preuve de simplicité artistique tout à la louange des artistes qui en sont capables, comme de la Scola qui sait leur inspirer de tels gestes. Quand la Scola aura-t-elle le courage d'aller jusqu'au bout dans cet ordre d'idées, en créant l'unique exécution de *tribune* où, invisibles à tous les regards, compositeurs et chanteurs, sous le couvert de l'*anonymat*, créeront et exécuteront les œuvres de l'avenir ? Ce serait réaliser l'âge d'or de la musique et tuer le cabotinage en élevant la mise en œuvre de la musique à la hauteur d'un rite, de la plus sublime liturgie. Il ne faudrait que le vouloir.

*
* *

Grâce à tous ces dévouements, la *Scola de Marseille* a pu être créée. Nous attendons beaucoup d'elle. Société de pure exécution, elle compte l'an prochain être aussi une société de patronage en encourageant les

artistes que la Scola de Paris forme ou soutient à se faire entendre à Marseille dans des concerts, qu'elle y chante ou non, afin de leur créer des sympathies, et en garantissant leur valeur, à ses membres honoraires et au public marseillais qui fréquente les concerts. Ce sera une double mission; mais là ne s'arrêtera pas son action. Qui sait si, dans quelques années, elle ne sera pas l'inspiratrice d'une *Scola secondaire*, foyer de recrutement de la Scola de Paris, alors que les élèves marseillais et provençaux, actuellement étudiants de la rue Saint-Jacques, seront devenus professeurs à leur tour et capables de former à Vincent d'Indy, dans cette grande cité, des élèves selon ses principes et selon sa foi artistique ? Tout arrive. Souhaitons longue vie et bon travail à la *Scola de Marseille;* elle mérite d'être encouragée et de faire parler d'elle. On trouvera au Mois musical le détail des diverses exécutions de la Scola de Marseille.

JEAN DE MURIS.

HENRY DU MONT

(*Suite*)

On avait coutume jusqu'ici de fixer à l'arrivée de Du Mont en France une date de beaucoup antérieure à celle que permettent de lui assigner les documents authentiques que je viens de citer. Titon du Tillet disait sans préciser qu'il était venu « assez jeune à Paris, où il fit connaître son beau génie et ses heureux talens pour la musique, qu'il ne fit que perfectionner dans une ville comme Paris où plusieurs musiciens travailloient à l'envi à se distinguer dans leur art. » Fétis, toujours prompt à donner des détails précis sur ce qu'il ignore, interprète à sa façon cette simple phrase. « Etonnés de ses progrès, écrit-il, ses parents l'envoyèrent à Paris... » Et voici le musicien de Maestricht transformé en jeune étudiant venant achever ses études, ébauchées seulement dans sa ville natale[1]. L'exactitude chronologique n'est pourtant pas indifférente ici. Si l'on veut comprendre l'importance du rôle de Du Mont dans l'histoire de la musique française, il faut se persuader qu'à sa venue il n'est plus un écolier et qu'il n'a chez nous rien à apprendre. Son éducation est faite; il est en pleine possession des ressources de son art, son originalité est arrêtée, du moins dans les grandes lignes; car son succès rapide s'explique en grande partie par ce qu'il apportait de nouveau pour nos habitudes et notre goût.

C'est donc seulement à la fin de l'année 1638 (au plus tôt) qu'il a fait son entrée à Paris. Il avait vingt-huit ans alors, et en ce temps où les jeunes gens de famille ont fini à quinze ans leurs études, où on les voit sitôt après commander un régiment, plaider au Parlement ou suivre des négociations diplomatiques, c'était la pleine maturité. Deux ans ne sont pas encore écoulés que voici Du Mont titulaire de l'orgue de l'église Saint-Paul, une des paroisses les plus importantes de la ville, dont le territoire embrassait le quartier le plus riche et le plus recherché du grand monde[2]. A quoi, pendant ces deux années, le fugitif de Maestricht

1. M. Terry a suivi à tort Fétis sur ce point : il place vers 1630 la venue de Du Mont à Paris, tout en présentant son développement musical comme entièrement achevé déjà. Il semble cependant qu'il lui eût été plus facile qu'à tout autre de se renseigner sur le séjour du musicien à Maestricht. Il ne se serait pas alors étonné des lacunes de la tradition, ni de ce que, pour cette période (1630-1639), « biographes et mémoires du temps gardent sur sa vie un silence complet. » On en comprend facilement la raison.

2. On donne communément la date de 1639 pour celle de l'entrée de Du Mont à Saint-Paul. En effet, son épitaphe dans l'église dit bien qu'à son décès, le 8 mai 1684,

avait-il employé son temps ? Il faudrait, pour le dire au juste, connaître le détail des conditions où s'était effectué son départ. Car il n'est point impossible qu'il ait quitté son pays attaché à la maison de quelque personnage de marque, tout au moins ouvertement patronné par ceux qui l'avaient décidé à les suivre. Sinon, il faut supposer qu'il avait su promptement se faire de brillantes relations et se faire entendre, avec un singulier succès, dans les réunions musicales où sa virtuosité, attestée par les contemporains, lui donnait un accès facile.

Quoi qu'il en soit de ces deux hypothèses, qui d'ailleurs se concilient aisément, le souvenir de la situation qu'il avait occupée à Notre-Dame de Maestricht ne lui fut pas non plus inutile. On n'eût certes pas confié à un débutant sans autorité les orgues d'une église considérable, et il ne semble pas, au reste, que son admission ait été le résultat d'un concours, ce qui ne devint la règle que plus tard.

Les registres qui subsistent de l'église Saint-Paul ne remontent pas à cette date, et je n'ai trouvé aucune trace du contrat d'engagement de Du Mont, ni aucune mention de l'artiste qu'il remplaçait. Cinq ans avant sa venue, en 1635, l'église avait perdu un organiste qui l'avait servie pendant vingt-cinq ans, en laissant un assez bon souvenir dans l'esprit des paroissiens et des marguilliers pour que ceux-ci aient autorisé sa veuve à commémorer sa mémoire par une notable épitaphe.

Ce musicien, Jean Belet, qualifié de bourgeois de Paris, était mort de façon tragique. Le 11 janvier 1635, comme il passait le pont de bois de la Tournelle, il avait été précipité dans le fleuve, on ne sait trop à la suite de quelles circonstances ; son corps avait été retiré de l'eau, près de Chaillot, le 25 du même mois. C'est tout ce que nous connaissons de lui, et je ne crois pas que son nom ait été jamais cité dans aucun mémoire du temps [1].

il y avait 45 ans qu'il y tenait l'orgue. Mais sans parler du manuscrit de Maestricht cité précédemment, où les chanoines Brandtz et Pluymaeckers reculaient d'une année l'époque de l'accès à ces fonctions, nous avons là-dessus le témoignage de Du Mont lui-même, « I'ay esté receu organiste de Sainct-Paul à Paris en 1640 et en cette qualité j'ay servi jusqu'à présent le dit œuvre de Sainct-Paul, » écrit-il en son testament olographe, le 6 novembre 1683.

Il est inutile de dire que cette église Saint-Paul n'est pas celle qui porte aujourd'hui communément ce nom. Celle dont il s'agit, aujourd'hui détruite, avait sa façade principale rue Saint-Paul, à côté du passage Saint-Pierre.

1. Voici son épitaphe, telle qu'elle est conservée dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale (Mss. fr. 8220, p. 285-86) :

« Cy-gist le corps d'honnorable homme Jean Belet, vivant bourgeois de Paris qui ayant êté l'espace de 25 ans organiste de cette paroisse de Sainct-Paul, (a) decedé par un cruel accident, le 11e janvier 1635, au grand regret de Mr le Curé, de MMrs les Marguilliers et de tous les paroissiens qui le cherissoient grandement : et après un si long et pieux service a été contrainct de céder à la mort qui luy a comme ravy et emporté son corps dans ce tombeau afin que son âme eust plus de liberté de continuer cette douce harmonie dans les cieux ; il fut inhumé le 25e avril en suivant. Vous tous qui passez dites *requiescat in pace.* — Françoise de la Sale son épouse pour mémoire de son affection, par la permission des Srs Marguilliers, lui a fait mettre cette pierre afin d'avoir souvenance de prier Dieu pour luy. » Cf. l'abbé V. Dufour, *le Charnier de l'ancien cimetière Saint-Paul,* dans les nos de février et mars 1866 de la *Revue universelle des Arts.*

Il n'est pas impossible que, vu les regrets que causait sa perte et la difficulté de trouver sur-le-champ quelqu'un qui le pût faire oublier, on ne lui ait donné qu'un successeur provisoire : Du Mont aurait alors eu le bénéfice de cette situation, en mettant fin à l'interrègne.

Faut-il dire que ni les marguilliers de l'œuvre, ni le curé ne devaient grandement se préoccuper du choix de leur organiste ? Qu'il se présentât un artiste ayant exercé déjà, fût-ce à l'étranger, les mêmes fonctions, le fait ne pouvait que les accommoder parfaitement en mettant leur responsabilité à couvert [1].

C'était un terrible homme, avec bien d'autres soucis en tête, que Messire Nicolas Mazure, docteur de Sorbonne, Maistre de l'Oratoire du Roy [2], et curé de l'église et paroisse de Saint-Paul. En un temps où le droit commun n'existe pour personne, où chaque classe de la nation, de la plus haute à la plus humble, posséde ses privilèges auxquels chacun est d'autant plus attaché qu'il est seul à en jouir et qu'il les doit défendre à tout instant contre les empiétements du voisin, ce belliqueux ecclésiastique fait preuve pour la revendication des siens d'un zèle batailleur et d'une activité processive vraiment infatigable. Trente ans durant, il plaide contre les communautés qui se sont établies sur le territoire de sa juridiction, contre ses marguilliers, contre ses paroissiens, contre son successeur, contre tout le monde. Requêtes au Parlement, appels à l'Officialité, factums, mémoires, libelles, commentaires juridiques à grand renfort de citations pédantes, toutes armes lui sont bonnes : les écrits polémiques qu'il a rédigés ou inspirés à l'occasion de ses incessants démêlés rempliraient une bibliothèque. Et la chro-

1. Pour les maîtres de musique, le choix paraît en avoir été fait d'après les mêmes principes, sans qu'on paraisse se soucier des fâcheuses conséquences qui en auraient pu résulter. Annibal Gantez (*Entretien des musiciens*, Lettre XLVIII), qui dut s'y trouver en cette qualité au temps des débuts de Du Mont, raconte qu'il avait obtenu la maîtrise de Saint-Paul « par adventure », tandis que celle des Saints-Innocents qu'il occupa ensuite lui avait été donnée « au prix », c'est-à-dire après concours.

2 La charge de Maistre de l'Oratoire avait été créée par François Ier : le titulaire avait l'inspection sur les ecclésiastiques de l'Oratoire du Roi, c'est-à-dire ceux qui, suivant une ancienne coutume, célébraient une ou plusieurs messes basses pendant le temps qu'on chantait la grand'messe au grand autel. Les prêtres de la Chapelle avaient été longtemps employés indifféremment à l'un ou l'autre service. François Ier crut devoir séparer plus complètement l'office public et solennel de la Chapelle du petit office, privé en quelque sorte, de son Oratoire.

Nicolas Mazure succéda en 1636 dans la charge de Maistre de l'Oratoire à Philippe de Fontaine, parent et protégé du duc de Saint-Simon, disgracié cette même année. Il y reste jusqu'en 1646 où René de Rieux, évêque de Léon, le prédécesseur de Philippe de Fontaine, en disgrâce pour avoir favorisé autrefois la fuite de la Reine mère hors du royaume, est rétabli dans cette dignité. En dédommagement, on crée pour lui la charge de *Maistre ordinaire de la Chapelle du Roi*, fonction fort mal définie. Nicolas Mazure se chargea d'en démontrer la nécessité par une brochure, où il établissait qu'il allait de la dignité royale de compter toujours à la Cour, « à l'imitation des Empereurs de Constantinople », un des principaux curés de la capitale. A la mort de René de Rieux toutefois, la charge fut supprimée et Mazure redevint Maître de l'Oratoire (1651). — (Oroux, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France*, 1776-77.)

nique le fait voir aussi décidé dans l'action qu'abondant et disert dans la discussion [1].

Au fond de ce débat, simple conflit d'attributions. Les curés ne voyaient pas sans déplaisir les fidèles délaisser leurs pasteurs légitimes pour fréquenter les églises des couvents qui s'étaient élevés un peu partout dans les paroisses. Les Minimes de la place Royale et les Jésuites de la maison professe, rue Saint-Antoine, étaient une redoutable concurrence pour Saint-Paul, et les prédécesseurs de Me Nicolas Mazure avaient déjà commencé la lutte qu'il ne verra pas finir. L'official leur donnait raison en 1629; les Minimes font annuler en cour de Rome « cette prétendue sentence ». Dans une requête « à Nosseigneurs du Parlement » du 13 avril 1641, le curé de Saint-Paul se plaint amèrement des empiétements de ces religieux, qui confessent « hors des necessitez », communient les paroissiens, même en temps pascal, multiplient les prédications et délivrent des dispenses pour les jours d'abstinence [2]. Mais ce qu'il juge surtout intolérable, c'est qu'ils osent interdire l'entrée du chœur de leur église, alors que, avec la croix et l'étole, lui ou son vicaire se présentent pour accompagner le corps des fidèles défunts qui ont souhaité y reposer. Sur cette question de la sépulture des séculiers, les religieux sont intraitables. Ils prétendent recevoir le curé à la porte de leur église : s'il veut y pénétrer, il faudra qu'il dépouille l'étole, symbole de la puissance curiale. De juridiction en juridiction, de requêtes en interventions, d'oppositions en appels, on bataillera trente ans sur cette étole du curé.

Avec les Jésuites de la rue Saint-Antoine, la dispute va sortir du prétoire. Les deux partis déploient une ingéniosité singulière à s'infliger de mutuelles vexations, quand ils n'en viennent pas aux mains en batailles en règle. Ainsi, lors des funérailles de l'évêque de Senlis, en 1653, les Pères invitent le curé de Saint-Paul à présider la cérémonie. Comme l'usage veut qu'un curé n'assiste pas à un service où il ne doit point officier, c'est son vicaire qui l'y remplace, avec tous ses prêtres et la musique. A peine ont-ils pris place que « voicy un de leurs Pères fort aagé qui vient avec un trousseau de grosses clefs comme un illustre geolier enfermer sous trois ou quatre grosses portes de couvent lesdits vicaire, ecclésiastiques et enfans de chœur dans leur jubé, où ils les avoient fait monter et où les Pères charitables avoient resolu de les tenir longtemps (en fait ils y demeurèrent jusqu'à deux

1. Dans le catalogue des *Factums* de la Bibliothèque, on trouvera la liste d'un très grand nombre de pièces de cette nature émanant aussi bien de Mazure que de ses adversaires. La bibliothèque Mazarine en possède également quelques-uns. Tous les renseignements ayant trait à ces démêlés sont tirés de ces factums qu'on a jugé superflu d'indiquer ici en détail.

2. Le curé de Saint-Paul s'était fait, en cette requête, l'interprète de tous les curés de la capitale, qui avec plus ou moins d'âpreté faisaient entendre des protestations analogues. « Les curés de Paris intentèrent procès aux religieux touchant les sépultures des séculiers dans nos églises. Le Sr Nicolas Mazure, curé de Sainct-Paul, se chargea de nous attaquer et présenta requête au Parlement... » — *Annales des Minimes de la Province de France* (Bibl. Mazarine, ms. n° 2429).

heures après midi), si le zèle de quelques séculiers n'avoit aussitost fait ouverture pour leur donner liberté de sortir par les portes rompües et les ferrures emportées... [et si] le dit curé n'eust pas empesché de sonner le toxin... ils auroient ressenti tout d'un coup la punition de leur téméraire et trop lasche entreprise... »

Une autre fois, c'est à propos de l'enterrement d'une certaine dame Guyot à l'église de la maison professe ; les Jésuites voulaient faire célébrer le service par d'autres religieux, les Pères de l'Ave Maria. Cette prétention paraît exorbitante au clergé de Saint-Paul, qui refuse de pénétrer dans l'église et laisse le corps sur le parvis ; on revient ensuite le chercher, pour le ramener à la paroisse après une rixe violente où plusieurs prêtres ou clercs sont frappés et blessés. Et dans tous les factums qu'il écrit pour sa défense, Mazure se plaint de l'ingratitude des Pères qu'il a, dit-il, « conservez durant les mouvemens de la dernière guerre de toutes les insultes que le peuple leur vouloit faire souffrir... qu'il a épargnés jusques-là que de ne point aller en leur église... pour arracher la nappe qui y sert pour la communion et la porter en la sienne, comme avoit fait autrefois l'un de ses prédécesseurs, feu M. Fayet, dont la mémoire sera toujours en bénédiction pour le zèle et la force qu'il a fait parroistre dans la conservation des droits de l'Eglise !... »

Les marguilliers ne veulent pas épouser les querelles de leur pasteur. Il en gémit amèrement, mais ils n'en ont cure. Comme le choix des prédicateurs leur revient, ils en useront sans aucun souci de ménager ses susceptibilités plus ou moins légitimes, au risque de déchaîner de nouveaux troubles.

Au cours du carême de 1654, un jésuite, le P. Claude de Lingendes, était venu prêcher sur la préparation à la mort. Il a le malheur de dire que, ainsi que dans les grandes maladies « on ne se contentoit pas de son médecin ordinaire mais que l'on appelloit les plus capables et les plus habiles », ainsi falloit-il faire pour son confesseur au moment suprême. On pense de quelle façon cette insinuation imprudente allait être accueillie ! Aussi lorsqu'au sermon de clôture le prédicateur voulut reprendre ses allusions, le curé l'interrompit brusquement, au grand scandale de beaucoup de fidèles, en commandant tout haut à ses prêtres de chanter : « ce qu'ils firent de tous les endroits de l'église où il les avoit placez et rangez dans ce dessein ».

Le bruit de cette équipée se répandit dans Paris et jusqu'à la Cour. Le Roi jugea que le prédicateur devait remonter en chaire le dimanche suivant, le curé présidant la cérémonie. Il déclara même qu'il y assisterait. Mais Nicolas Mazure ne parut point. Il avait refusé de se soumettre. En conséquence, une lettre de cachet lui ordonnait le lendemain de quitter Paris et de partir sans délai « pour avoir le loisir, en sa maison des champs, de se repentir de sa mauvaise conduite. » Cependant ses adversaires mettaient à profit son absence forcée, et de la belle façon ! « Il y a ici grosse guerre entre les Jésuites, écrit Guy Patin à ce sujet, et le curé de Saint Paul, contre lequel ils ont fait un libelle diffama-

toire qui court ici en cachette et que je n'ai encore pû voir, où ce pauvre curé est rudement accomodé. J'aprens que sa vie y est bien épluchée et luy fort maltraité. Il fait le petit prélat. Il a carosse, maison aux champs où il traite les dames à quatre services. Il a un alcove, tapisserie de haute lice. Il reçoit des dames dans sa chambre à onze heures du soir lorsqu'il est couché. Vos ministres n'en sauroient tant faire... [1] »

La disgrâce de Nicolas Mazure, cependant, ne fut pas longue. Les curés des paroisses de Paris intercédèrent pour lui et il revint bientôt prendre sa place dans la mêlée, se chargeant de répondre de bonne encre à ses calomniateurs. On ne lui tint rigueur qu'à la Cour : il dut se démettre de sa charge de Maître de l'Oratoire.

Au milieu de ces péripéties tragico-burlesques, la musique, à Saint-Paul, demeurait tant soit peu négligée. A vrai dire, si l'on étudie d'un peu près cette période, il apparaîtra bien qu'il en allait de même en beaucoup d'autres maîtrises. En dehors des cathédrales ou collégiales et de quelques églises conventuelles, les unes et les autres mieux pourvues de biens solides et de ressources que les simples paroisses, les psallettes sont peu nombreuses, les enfants médiocrement instruits par des maîtres souvent insuffisants, les chantres rares et malhabiles. Advient-il quelque cérémonie extraordinaire, on fait appel, tout comme aujourd'hui, à des musiciens du dehors, mais le service quotidien reste des plus ordinaires. Le plain-chant mis à part, on n'exécute guère autre chose que de modestes faux-bourdons, ou quelques rares messes polyphoniques, toujours les mêmes. Cependant les paroisses sont curieuses de s'assurer au moins les services d'un bon organiste. Les exécutants de mérite abondent, les instruments de valeur sont nombreux et les fabriques s'imposent volontiers des sacrifices assez lourds pour rétribuer convenablement les uns, acquérir et entretenir en bon état les autres.

C'est le cas à Saint-Paul. La réputation de Du Mont comme virtuose s'était affirmée immédiatement et il était déjà connu lors de son engagement. Après lui, J.-B. Buterne, organiste du Roi depuis 1678, très probablement son disciple, tiendra l'orgue 43 ans ; à sa mort, en 1727, d'Aquin lui succède après un concours resté fameux, où Rameau lui-même dispute inutilement la palme.

Saint-Paul, autrefois paroisse des rois de France, alors qu'ils séjournaient en l'hôtel Saint-Paul ou en celui des Tournelles, avait d'ailleurs été une des premières églises de Paris à posséder des orgues. Dès 1421, les comptes mentionnaient un organiste à 9 livres de traitement, ainsi que son souffleur, payé 8 sols 8 deniers [2]. Avec le temps, ces modestes appointements s'étaient sensiblement relevés. Bien que les marguilliers se plaignissent volontiers de la détresse de l'œuvre, «engagé en beaucoup de debtes, chargé de grandes despences qui augmentoient tous les jours

1. *Lettres choisies de feu M. Guy Patin...* La Haye, 1715. (Lettre 87, p. 238.)
2. « Choses remarquables qui se sont passées en l'église de Saint-Paul », dans les *Notes du P. Léonard de Sainte-Catherine de Sienne.* (Archives nationales, L. 716.)

et que, les secours casuels qui l'avoient fait subsister jusques à présent venant à manquer, n'y avoit que le bon ordre, le mesnage et l'économie qui fut capable d'empescher sa ruine[1] », ils n'en assuraient pas moins à Du Mont 400 livres d'émoluments annuels, auxquels se joignait sans doute un certain casuel, ainsi que les honoraires accessoires payés par diverses confréries qui faisaient célébrer leurs fêtes particulières[2]. En outre, son contrat assurait un logement à l'organiste[3]. Du Mont a habité toute sa vie dans une des maisons appartenant à l'église, en l'allée Saint-Pierre, qui aboutissait de Saint-Paul à la rue Saint-Antoine[4].

Ces avantages, à peu près les mêmes en toutes les paroisses, assurent l'indépendance des artistes. La profession d'organiste est honorée d'autre part. Elle se recrute d'ailleurs dans un milieu social assez différent, pour l'instruction et l'éducation, de celui des autres musiciens. Aussi n'emporte-t-elle point la roture. « Il a plu au Roy, disent les auteurs d'un des mémoires relatifs à leurs longues querelles avec le roi des violons, de laisser aux particuliers, nez avec quelque distinction, d'honnestes moyens de subsister par leurs talents sans estre assujettis à la roture d'un mestier...[5] » Et, bien que les organistes des paroisses soient d'ordinaire des laïques, leur éducation faite dans des maîtrises et leur commerce de tous les jours avec les ecclésiastiques de leurs églises les font participer dans une certaine mesure à la considération qui s'attache aux membres du clergé: la plupart s'astreignent aussi à une dignité de

1. Délibération du 18 avril 1678. (Archives nationales, LL. 889.)

2. Par exemple la Confrérie de l'Immaculée Conception de Notre-Dame, fondée en 1639, laquelle paye 20 livres par an « à M. l'Organiste ». (Archives nationales LL. 902.)

3. « A M. Du Mont, organiste, la somme de *quatre cens livres* pour tous ses gages et droits, et de son souffleur et ce, non compris son logement suivant son contrat... » (Estat de la recepte et despense ordinaire et accoutumée de l'œuvre et fabrique de Sainct-Paul à Paris, le dimanche de Quasimodo 1672.—Archives nationales, LL. 888.)

Le même compte alloue à Carouge, facteur d'orgues, 40 livres par an « pour entretenir les jeux d'orgues. »

Il convient, pour rapporter ces chiffres à la valeur actuelle de l'argent, de multiplier par cinq, au moins, le total de ces diverses sommes. Une livre, à cette époque, a certainement le pouvoir d'achat de cinq francs de notre monnaie.

4. Cette allée ou passage Saint-Pierre existe encore aujourd'hui. On y accède par une voûte qui s'ouvrait à gauche de la façade principale de l'église, et l'allée, en plein air, en longeait le bas côté nord. Elle aboutissait à un porche voûté que l'on peut voir encore, sous lequel s'ouvrait l'entrée du cimetière ou charnier qui s'étendait derrière l'abside. En 1636, le roi autorisa l'ouverture d'une porte monumentale qui donnait accès dans l'église, à peu près à l'endroit où s'élève aujourd'hui l'école communale. (Arch., nat. S. 3473.) Cette porte était destinée à faciliter la communication avec la rue Saint-Antoine: aussi pratiqua-t-on un passage à angle droit avec le premier, et s'ouvrant d'un côté sur le porche du charnier, de l'autre sur la rue Saint-Antoine, juste en face de l'hôtel de Sully. La maîtrise de Saint-Paul et les prêtres habitués de l'église logeaient dans une maison proche de la première entrée, rue Saint-Paul. L'habitation de Du Mont se trouvait à l'autre extrémité, dans la partie nouvelle du passage. Elle donnait sur la rue Saint-Antoine: « *in platea Sancti-Antonii Parisiis è regione aulæ de Sully* », dit le manuscrit de Maestricht déjà cité au commencement de cette étude.

5. *Raisons qui prouvent manifestement que les compositeurs de musique ou les musiciens qui se servent de clavecins, luths et autres instruments d'harmonie pour l'exprimer, n'ont jamais esté et ne peuvent estre de la communauté des anciens Jongleurs et Menestriers de Paris...* 1695.

mœurs et de conduite dont ne se pique guère le commun des musiciens, surtout ceux d'ordre inférieur.

Leur amour-propre trouve encore dans leur profession des satisfactions singulières, car la tribune de l'orgue est alors à peu près le seul endroit d'où l'on s'adresse au grand public, en ce temps où les concerts existent à peine et seulement pour des cercles restreints d'amateurs. Personnages de qualité, simples bourgeois, gens du commun, tout le monde fréquente assez régulièrement les offices. Les uns par dévotion ; d'autres, « les amoureux de la symphonie », pour y entendre la musique ou, aux grandes fêtes, quelque concert « des vingt-quatre violons de la grande bande » ; d'autres encore sont attirés par l'éloquence d'un prédicateur à la mode [1]. L'organiste trouvera là des auditeurs fidèles et aussi de nombreux élèves pour peu qu'il veuille consacrer à l'enseignement le temps que son service lui laisse libre. A la vérité, ce service est assez absorbant. Il nous reste un *Etat des offices, jours et heures auxquels l'organiste de la paroisse Saint-Jean doit toucher l'orgue,* qui nous renseigne à cet égard en détail. L'orgue s'y faisait entendre tous les premiers dimanches du mois à la messe, aux vêpres et au salut, et tous les jeudis de l'année à la messe et au salut ; à toutes les grandes fêtes bien entendu et à beaucoup d'autres jours qui ne sont aujourd'hui célébrés d'aucune façon particulière. En tout cent vingt-cinq jours environ, auxquels il fallait joindre les cas imprévus : fondations particulières, *Te Deum* aux réjouissances publiques, offices en musique où l'accompagnement devenait nécessaire [2].

Cependant la plupart des artistes attachés au service d'une église trouvaient encore du temps pour enseigner et faire concurrence aux clavecinistes proprement dits. Nous le savons pour quelques-uns : par exemple pour François Couperin, organiste de Saint-Gervais, qui avait, paraît-il, un talent particulier pour montrer les pièces de ses frères, Louis et Charles [3]. La profession devait être d'ailleurs assez rémunératrice, pour certains tout au moins. A l'époque de sa disgrâce, ayant perdu sa pension et se trouvant éloigné de la Cour, Chambonnière, qui songe à s'expatrier, trouvera insuffisant le prix d'une pistole par mois qui est celui d'Amsterdam, sans doute pour une séance par semaine [4].

1. Furetière, *Le Roman bourgeois* (1666).

2. Cet état est très postérieur à l'époque qui nous occupe, puisqu'il date de 1737. Mais il reproduit d'autres états antérieurs analogues, dont le plus ancien est de 1628. En outre, il se peut fort bien que toutes les paroisses n'aient point assigné à l'orgue une place aussi importante dans la liturgie. D'après Sauval, qui écrit vers 1650, l'orgue de Saint-Jean-en-Grève passait alors pour le meilleur de Paris et le plus considérable par le nombre et la variété des jeux. On avait soin de le confier toujours à un maître fort habile et sans doute cherchait-on à lui multiplier les occasions de le mettre en valeur.

3. François est le second des trois frères Couperin (1631-1703), organiste de Saint-Gervais après la mort de son frère Charles sans doute vers 1669. « C'étoit, dit Titon du Tillet, un petit homme qui aimoit fort le bon vin et qui allongeoit volontiers ses leçons quand on avoit soin de lui apporter près du clavecin une caraffe de vin avec une croûte de pain et une leçon duroit ordinairement autant qu'on vouloit renouveller la caraffe. » (*Parnasse françois.*)

4. « Je croy que pour avoir de l'employ à Amsterdam il faudra bien qu'il s'humanise.

Pour en revenir à Du Mont, nous ne saurions dire s'il fut jamais un professeur très à la mode. Quelques témoignages indirects nous apprennent bien qu'en dehors de son orgue il trouvait le temps de faire admirer son talent de claveciniste, de violiste peut-être aussi, dans les réunions où fréquentaient les musiciens les plus connus, ainsi qu'un petit auditoire d'amateurs. En la préface de ses *Airs à quatre parties sur la paraphrase des Pseaumes* (1650), Jacques de Goüy, après avoir parlé des artistes qui se réunissaient chez Pierre de la Barre, l'organiste du Roi, ajoute encore: « En d'autres concerts qu'on m'a fait l'honneur d'assembler ailleurs, Messieurs Bertaut, Lazarin, Hautement, Henry et Estier, y ont tellement excellé qu'il est impossible de mieux faire. » On pourrait douter que cet Henry désignât tout simplement Du Mont, si un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Vm[1] 1071), à peu près du même temps, ne contenait, parmi d'autres œuvres contemporaines, un motet de notre compositeur, mis simplement au nom du « Sieur Henry », sans aucune indication de nom de famille [1].

Mais bien que ces concerts aient fait assez de bruit pour engager, paraît-il, « plusieurs archevesques, evesques, ducs, comtes, marquis et autres personnages très considérables à les honorer de leur présence », je n'incline guère à penser que Du Mont ait directement profité beaucoup de la réputation qu'ils lui purent valoir. Je ne crois pas que de nombreux élèves aient jamais été formés par ses soins. Tout d'abord, il fut toujours plus estimé comme organiste que comme claveciniste; distinction qui, pour être moins tranchée qu'elle ne l'est de nos jours entre virtuoses de l'orgue ou du piano, n'en est pas moins déjà faite. Le Gallois, très fin appréciateur en matière d'exécution et qui analyse avec une précision intelligente les nuances caractéristiques du jeu des grands clavecinistes de ce temps, ne le cite point parmi eux: il le mentionne seulement au nombre des organistes. « Le clavessin a eu pour illustres Chambonnière, les Couperins, Hardelle, Richard, La Barre, dit-il; et il a présentement Messieurs d'Englegbert (Danglebert), Gautier, Buret, Le Bègue, Couperin et quelques autres... l'orgue eut d'abord M. Du Mont, M. Monard avec quelques autres [2]... »

En outre, Du Mont a laissé un trop grand nombre d'œuvres importantes, tant imprimées que manuscrites (sans compter celles de ces dernières qui ont été perdues), pour que nous ne soyons pas forcément

jusqu'à une pistole par mois et encore ne scay-je s'il y trouvera ce nombre d'escoliers que vous dites... » Lettre de Christian Huygens à son frère Lodewijck, du 14 septembre 1662. (*Œuvres*... IV, 229.) — Au XVIIIe siècle, Marchand se fera payer jusqu'à un louis par leçon et il en donnera jusqu'à neuf en un jour, ce qui, à vrai dire, paraît bien un peu exagéré.

1. C'est le premier motet des *Cantica sacra* dont la première édition est de 1652: *Quæ est ista* à 2 voix (superius et cantus) avec basse continue.

Pour l'emploi du prénom seul, rappelons qu'il est assez fréquent en ce temps-là. Lully, dans sa jeunesse surtout, est toujours appelé Baptiste tout court. On dit de même « le petit Michel » pour désigner Michel Lambert le chanteur, « le seigneur Louigi » en parlant de Luigi Rossi, etc.

2. Le Gallois, *Lettre à Mlle Regnault de Sollier touchant la Musique*, 1680.

amenés à croire que le travail de la composition lui a pris le plus clair de son temps. Les premières années de son séjour en France, alors qu'il n'a point encore à diriger les exécutions de la Chapelle Royale, sont peut-être l'époque de sa plus grande activité. De 1639 à 1660, il collige celles des productions de sa première jeunesse qu'il estime dignes d'être conservées; il écrit ou retouche ces chansons à trois voix qui font la première partie des *Meslanges*, ces pavanes, ces allemandes pour l'orgue et les violes dont il a publié quelques-unes, enfin les motets à 2, 3, 4 ou 5 voix qui vont composer en 1652 le recueil des *Cantica sacra*, sa première œuvre imprimée. Ajoutons-y les pièces de clavecin, dont quelques-unes à peine subsistent en divers manuscrits; celles aussi qu'il destinait spécialement à l'orgue de son église, et nous aurons une idée de la fécondité de cette période de sa vie.

De tout cela, la paroisse de Saint-Paul ne dut connaître qu'une très petite part. Sauf la musique d'orgue qui lui revenait de droit et que le maître exécutait lui-même, rien ou presque rien ne lui était facilement accessible. Tous ces motets sont écrits pour des chanteurs infiniment plus experts que ne pouvaient l'être les enfants d'une maîtrise, si habiles qu'on les suppose; et ceux de Saint-Paul devaient être rien moins que tels. Nous étudierons plus en détail l'œuvre de Du Mont par la suite; mais qu'on sache dès à présent qu'il est un de ceux qui ont le plus efficacement travaillé à rapprocher la musique religieuse de celle qui se fait hors du temple avec toutes les ressources les plus complexes de l'art. Cela, non pas tant par l'esprit de ses compositions, où presque rien de mondain n'apparaît et dont l'accent demeure toujours religieux et sincère, que par les moyens d'exécution voulus par le compositeur, lesquels ne sont plus ceux que l'église peut mettre couramment à sa disposition. Est-ce progrès ou décadence? Si c'est un mal (et l'histoire de l'art religieux tendrait assez à le faire croire), était-ce un mal nécessaire? Chacun peut décider là-dessus à sa guise. Mais à ce point de vue, les tendances du maître liégeois comme aussi l'idée qu'il se faisait de la musique sacrée ne diffèrent en rien de celles des grands Italiens ses contemporains. Il avait trouvé chez nous, d'ailleurs, le terrain merveilleusement préparé pour une évolution presque aussi radicale que celle qui s'était faite outre monts.

En conséquence, aucune de ses compositions d'église ne semble destinée à la maîtrise ni aux chantres de Saint-Paul, et si quelques-unes de ces pièces ont retenti sous les voûtes de la vieille église, c'est par la voix de chanteurs habiles, musiciens du Roi ou autres, qui prêtaient volontiers leurs talents pour rehausser, partout où ils en étaient requis, les solennités religieuses[1]. Du Mont l'avoue lui-même, quand il se flatte que la manière de ses compositions « est la plus advantageuse pour

1. Il en est ainsi, par exemple, le 24 mars 1695, lors de la bénédiction d'une cloche à Saint-Paul en présence du duc du Maine. Après que le curé a reçu et harangué le duc, « la cérémonie commença et l'on entendit une musique chantée par les plus habiles de Paris... » (Archives nationales, LL. 890.)
Il en va de même en toutes les paroisses.

faire paroistre ceux qui font profession de bien chanter », ou lorsqu'ailleurs il remercie « les Illustres de Paris, c'est-à-dire ceux qui font profession de chanter par excellence, d'honorer bien souvent de leur voix » tel de ses motets [1]. Et qui pourrait lui reprocher d'avoir dédaigné les ressources musicales de sa paroisse? Encore qu'il ne fût pas maître de chapelle, son autorité personnelle lui eût permis facilement d'y imposer ses œuvres; mais il n'eût trouvé personne pour les interpréter convenablement. Car parmi les jeunes enfants d'une psallette, rares sont ceux qui savent exécuter un récit avec intelligence et expression. Le style polyphonique, où les effets sont moins personnels et dont les beautés sévères résultent plutôt de l'ensemble que des nuances de détail, convenait seul aux musiciens des églises, à la plupart du moins. Or, bien que ce genre de composition fût encore assez couramment pratiqué, Du Mont, comme tous les artistes qui s'inspiraient de l'art nouveau, ne paraît pas avoir rien écrit dans cette ancienne manière.

Il n'est pas sûr d'ailleurs que la maîtrise de Saint Paul ait excellé davantage dans l'interprétation des œuvres des vieux maîtres. Elle était de fondation récente : tout au moins les traditions lui manquaient. En outre, on la dirait plutôt destinée à former des clercs et des prêtres que de véritables musiciens. Messire Anthoine Fayet, docteur de Sorbonne, curé de Saint-Paul de 1596 à 1628, celui-là même dont le curé Mazure louait si fort le zèle et la vigueur dans la défense des droits curiaux, l'avait créée de ses deniers. Après avoir réuni chez lui pendant plusieurs années un certain nombre d'enfants, qu'il entretenait et faisait instruire en une sorte de séminaire privé, il s'était décidé à passer contrat avec la fabrique, le 28 février 1627, pour être certain que son œuvre lui survécût. En conséquence de cet arrangement et des donations qu'il avait faites, huit enfants étaient élevés aux dépens du chœur: on devait leur enseigner l'écriture, le rudiment et la musique, et « les faire instruire et nourrir honnestement ». Ceux qui après la « muance » de leur voix (et l'on procédait à cet effet à un examen vocal à Pâques) en étaient jugés capables, pouvaient être mis au rang des clercs de l'église. Six ans plus tard, le curé Fayet complétait cette partie de sa fondation et prenait des dispositions pour mieux assurer encore l'avenir des anciens enfants de chœur. Par un second contrat du 23 février 1633, il leur assignait six bourses au collège de Navarre, se réservant, sa vie durant, le choix des titulaires. Si ce nombre était insuffisant, le donateur s'en remettait à la générosité de ses parents pour y pourvoir. Aucun enfant de Saint-Paul au contraire ne serait-il apte à profiter de cette faveur ? Le premier président de la première Chambre des Enquêtes au Parlement choisirait, à leur place, des enfants de douze ans où il le jugerait bon.

1. Préface des *Cantica sacra* et des *Meslanges*. — La prédominance des voix de soprano (*superius* et *cantus*), la disposition chorale de quelques-unes des pièces et non des moindres, enfin certaines expressions même de la préface décèlent aussi que beaucoup de ces œuvres furent composées à l'usage de communautés de femmes, de ces « Dames religieuses qui aiment les motets à peu de voix aisez à chanter avec la partie pour l'orgue ou pour une basse de viole ».

Ces boursiers devaient jouir de leurs bourses cinq ans entiers et être logés pendant ce temps en une dépendance de l'église. « Ils seront nourris honnestement, dit le texte, et sera donné à chascun d'eux ou à leurs parens pour ayder à les entretenir par chascun an la somme de 24 livres... » En récompense, ils devaient assister, toutes fêtes et dimanches, à matines, à grand'messe et aux vêpres. S'il se trouvait qu'ils eussent conservé quelque voix, leur secours ne devait pas être inutile. Car le nombre des chantres était minime : quatre seulement, lesquels, à la vérité, pouvaient être renforcés par quelques-uns des officiers du chœur [1].

Les ressources musicales de l'église paraissent donc assez faibles. Ces choristes, recrutés un peu au hasard, devaient être difficilement réunis pour des études communes et les répétitions fréquentes que leur habileté probablement médiocre eût rendues pourtant nécessaires.

Il eût fallu surtout qu'un excellent musicien fût placé à leur tête. Or, il y a lieu de douter du mérite et de la capacité de la plupart des maîtres de musique de Saint-Paul. Du moins, pendant près de deux siècles, ne rencontre-t-on parmi eux le nom d'aucun artiste connu. On objectera la présence d'Annibal Gantez, qui demeura en fonctions quelque temps et qui dut se trouver le collègue de Du Mont lors de l'arrivée de l'organiste. Mais Gantez, pour cher qu'il soit aux musicologues qui lui ont payé en bienveillance indulgente les renseignements dont son livre amusant abonde, Gantez n'est pas un musicien bien sérieux. Au cours des étapes nombreuses de sa vie errante, alors que, du midi au nord de la France, il s'offrait partout sans se fixer nulle part, il a bien pu acquérir une certaine pratique routinière et quelque expérience ; mais en dépit de ses relations, de ses hâbleries et de sa spirituelle faconde, il ne semble point que ses contemporains aient tenu son savoir en très haute estime, et ce que nous connaissons de ses œuvres musicales est plutôt fait pour inspirer des doutes sur la pureté de son goût et sur sa conscience artistique. Au reste, il n'a fait que passer à Saint-Paul, où, nous dit-il, il eut l'honneur « d'estre maltraité par le curé ».

L'organisation de la maîtrise lui déplaisait en outre. Les enfants, au lieu d'y être nourris par le maître et de se trouver entièrement sous sa dépendance, vivaient là en communauté avec les prêtres : état de choses que Gantez estime être « gueuserie et subjection plus tost que maistrise [2] ». Son caractère difficile y fut souvent l'occasion de querelles, dont il a narré avec complaisance une des plus scandaleuses [3]. Tout

1. Archives nationales, LL. 885, 890, 891.

2. Gantez, *L'Entretien des Musiciens....* Auxerre, 1643. (Lettres xxviii et xlviii.)

3. (*Ibid.* Lettre xl)... « Un chantre m'ayant griefvement offensé en présence du Sainct-Sacrement, je le souffris pour l'heure, mais l'ayant attiré sous un beau semblant dans la Maistrise, après avoir fermé la porte, je luy demandai s'il vouloit maintenir en présence de mes enfans ce qu'il m'avoit reproché devant Dieu : il dit qu'ouy et que tout Normand qu'il estoit il ne s'en dediroit pas pourtant. Cette responce m'ayant doublement irrité, m'obligea de l'estriller. M. le curé qui est de mesme païs (mais pourtant bien docte et grand homme de bien) l'ayant sceu... d'abord m'accuse de perfidie d'avoir appelé un homme chez moy sous de belles paroles et de l'avoir battu. Je respondis que si cela estoit arrivé dans son logis seroit reprochable, parce qu'un

cela ne lui permit guère d'acquérir grande autorité sur ses chantres, ni de faire de fort bonne besogne.

Son successeur immédiat ne nous est pas connu. Ce n'est que le 31 mars 1668 que nous retrouverons une décision de la fabrique confiant le poste de maître de musique des enfants de chœur à un des prêtres habitués de l'église, Robert Mercier, sans doute ancien enfant de chœur lui-même, car cette nomination était faite « en considération des bons et louables services que le dit sieur Mercier a rendus à la dite église depuis quarante ans. »

Ce Mercier n'est point compté parmi les artistes notoires de ce temps. Honnête et consciencieux musicien peut-être, mais de talent médiocre probablement. Tel « *Credo* en méchante musique » que Mme de Sévigné entendit à Saint-Paul et qui lui arracha l'explication ingénieusement commentée que rapporte le *Menagiana* [1], ce fut sous sa direction, sans doute, que l'exécutait la maîtrise : peut-être même était-ce son œuvre. Quoi qu'il en soit, c'est une mauvaise note que de s'être ainsi attiré la désapprobation de la spirituelle marquise. Du moins a-t-il pour lui d'avoir été fort lié avec Du Mont, qui vraisemblablement lui avait donné quelques conseils et s'intéressait à sa carrière. Le maître, qui estimait son caractère sinon son mérite, a fait de lui son exécuteur testamentaire et son légataire universel ; ce nom apparaît plusieurs fois au cours des difficultés et des procès auxquels donnera lieu la succession.

Robert Mercier était encore en fonctions dans les premières années du XVIIIe siècle [2] : après lui apparaissent un certain M. de la Croix, puis, en 1726, Edme Foliot, ancien maître de musique de la maison professe des Jésuites de la rue Saint-Antoine, musicien de valeur celui-là et le seul, dit d'Aquin, dont la paroisse puisse se faire honneur [3]. Et en effet ses successeurs paraissent avoir été des élèves encore ignorants des premiers principes de l'art [4].

supérieur ne doit battre ses presbtres qu'avec la Saincte Ecriture, mais moy qu'estant le maistre de musique, c'estoit dans la psallette que j'avois accoustumé de chastier ceux qui n'estoient pas sages, puisque de le faire dans l'église fut esté sacrilège, dans la rue scandale, et que pour les duels, ils nous estoient deffendus. Sa bonté fut si grande qu'encore qu'il eut subjet de me chastier, il me pardonna... »

1. « Comme on chantoit un *Credo* à Saint-Paul en méchante musique, Mme de Sévigny disoit: Ah, que cela est faux! Puis se tournant vers ceux qui l'écoutoient : Ne croyez pas, dit-elle, que je renonce à la foi: je n'en veux pas à la lettre, ce n'est qu'au chant. » *Menagiana*, 3e éd. 1715 (I, p. 84).

2. Mercier touchait pour ses gages la somme de 200 livres et 2 sols.... « sçavoir : pour ses gages et pour enseigner la musique (aux enfans) et leur fournir papier, encre, plumes, canfre, portefeüilles et autres menües necessitez, la somme de 160 livres 10 solz; pour les assistances au service de l'eglize et aux obijts où n'y a retribution, cy 31 livres 4 solz; et pour les étrennes et œufs de Pasques, cy 8 livres 8 solz. » (Archives nationales, LL. 888.)

3. D'Aquin. *Siècle de Louis XV.*

4. Déjà, le 20 février 1727, on avait dû accorder à Foliot un supplément de 120 livres « pour remettre à la personne par luy prise pour parvenir au restablissement de la maitrise », sans doute quelque répétiteur ou maître élémentaire. Au départ de Foliot en janvier 1735, on donne à son successeur, M. Ratitton, 150 livres pour « se perfectionner dans la musique. » (Archives nationales, LL. 891.)

Mais c'en est assez sur les maîtres et sur la musique de Saint-Paul, assez du moins pour faire comprendre pourquoi Du Mont s'est si peu soucié de travailler pour eux.

Cependant qu'il les négligeait de la sorte, sa réputation de jour en jour s'affermissait dans le monde des musiciens. Dès l'année 1652 elle est déjà assez grande pour inquiéter certains de ses rivaux. C'est contre Du Mont, il n'est guère possible d'en douter, que sont dirigés les plus piquants des traits qu'Artus Auxcousteaux, en la préface de la *Suite de la 1re partie des quatrains de M. Mathieu... 1652*, décoche aux compositeurs de la nouvelle école. Le vieux maître de musique de la Sainte-Chapelle s'y montre tout particulièrement amer pour « un grand maistre de notre siècle », comme il dit ironiquement, et pour ses admirateurs ignorants, « qui, après avoir entendu trois ou quatre belles voix, avec les luths, les théorbes, les violes et les autres instrumens bien touchez pour suppleer au deffaut de la musique, s'en vont, haussans les yeux et les espaules, disant partout, qu'il ne faut plus rien entendre après ces merueilles. » Pour lui, il a garde de croire qu'il soit besoin des précieuses voix de ces virtuoses « qui sont capables de faire passer la plus meschante musique pour bonne par les ornemens qu'elles y apportent ; comme les voix de Messieurs Berthod, Hedoüin, Le Gros et plusieurs autres... » Ces musiciens à la mode ne sont contents de rien ni de personne : « Ils ne trouvent jamais de lieux assez favorables pour faire chanter leur musique ; il y a toujours quelque chose à redire ; tantost l'église est trop haute, la salle est trop basse ou il faudroit oster la tapisserie. Bref ils ne sçavent à quoy s'en prendre et comme ils ne cognoissent pas leurs deffauts, ils ayment tellement leurs ouvrages qu'ils ne trouvent rien de bon que ce qu'ils font et n'y veulent pas introduire les cognoissans de peur de n'estre pas approuvez... »

Si Du Mont n'est pas le seul visé par ces critiques, il doit du moins en prendre sa bonne part. Il est vrai que Brossard nous rapporte, qu'au témoignage de Christophe Ballard dont le père avait imprimé sa musique, Auxcousteaux était un pédant fieffé « qui ne vouloit suivre que sa teste où il croyoit que toute la science imaginable étoit renfermée et qui, parce qu'il occupoit le meilleur poste du royaume, s'imaginoit que tout lui devoit céder et que rien n'étoit supportable que ce qu'il faisoit ou inventoit...[1] »

1. *Catalogue* de Brossard. — Ce qui me confirme dans l'idée que c'est Du Mont qu'Auxcousteaux avait particulièrement en vue dans toute cette préface, c'est qu'il y fait allusion continuellement à « ces maistres, bien que très habiles, qui, après avoir composé sur deux ou trois modes, ont vne entière satisfaction d'eux mesmes et ne veulent pas travailler sur le reste, soit qu'ils l'estiment inutile ou qu'ils en soyent rebutez par la difficulté. » Et plus loin : « Ie ne sçaurois m'empescher de réciter icy ce qui m'a esté rapporté d'vn grand maistre de nostre siècle qui depuis quelque temps ayant entrepris de faire vne pièce du cinquiesme mode que l'on appelle vulgairement quatriesme ton de l'Eglise y a faict quelque cadence empruntée ou irrégulière... Ie te prie, Lecteur, de considérer si cela peut estre et s'il se doit faire... » — Tout ceci s'applique particulièrement bien à Du Mont, à son goût réel de modu-

Du Mont pouvait se soucier assez peu de la mauvaise humeur de cet atrabilaire vieillard. La faveur publique lui est venue : il a des protecteurs riches et influents, il songe à faire imprimer quelques-unes de ses œuvres. Et à cette époque où il n'existe pour la France qu'un seul imprimeur de musique, pour qu'un compositeur voie publier ses ouvrages, il faut que sa réputation en assure le succès ou que quelque grand personnage fasse les frais de l'édition, si le musicien n'est pas assez fortuné pour en assumer la dépense. L'année même où Artus Auxcousteaux écrivait sa mordante préface, Du Mont donnait son premier recueil de motets, ses *Cantica sacra* [1] et, en présentant son livre au lecteur, il annonçait la prochaine apparition d'autres ouvrages : d'une messe à cinq voix notamment, qui semble être restée toujours inédite.

Quelques conditions que son éditeur lui ait imposées, par le simple fait de cette publication, Du Mont se décèle comme jouissant alors d'une situation matérielle prospère. Rien d'étonnant par conséquent qu'il ait pensé au mariage, puisqu'il ne fut jamais, quoi qu'on en ait dit, engagé dans les ordres et qu'il n'était en ce moment titulaire d'aucun bénéfice ecclésiastique. Il avait alors quarante ans passés, âge que nos aïeux jugeaient déjà plutôt tardif pour convoler en justes noces. Aussi bien, est-ce dans le cercle de relations anciennes et sans doute assez intimes qu'il a porté son choix. En dépit de son brusque départ de Maestricht, quinze ans auparavant, il n'avait pas rompu tous les liens qui l'attachaient à la vieille cité, ou bien son frère Lambert, resté plus fidèle que lui à cette église Notre-Dame où s'était écoulée leur jeunesse, s'était chargé d'entretenir les rapports. Toujours est-il que c'est à Maestricht qu'il s'en alla chercher femme. Et ce mariage a tout à fait l'air d'un arrangement de famille : il

lation et à sa préférence exclusive pour certains modes : le premier et le deuxième surtout (pour nous *ré* mineur et *sol* mineur) en lesquels est écrite la plus grande partie de ses compositions.

1. Cantica sacra. | II, III, IV *cum vocibus* | *tam et instrumentis modulata* | *Adjectæ ibidem Litaniæ II vocib. ad libitum* | 3 *et* 4 *voc.* | *cum Basso continuo* | *Authore* Henrico Dv Mont *Leodiensi* | *insignis Ecclesiæ S. Pauli Parisiis Organista* | *Liber Primus* | *Parisiis, ex officina Roberti Ballard, unici Regiæ Musicæ tipographi M D C L II.*— En cinq parties ou livres séparés. — L'ouvrage est dédié à « très haute et très puissante dame Charlotte d'Ailly, veufve de très puissant seigneur Mgr Honoré d'Albert, duc de Chaulnes. » La préface, sur laquelle il y aura lieu de revenir, est intéressante, parce que l'auteur y assure que personne avant lui n'avait, non pas composé, comme on le dit souvent, mais fait imprimer en France de musique avec une basse continue. Cette première édition est beaucoup plus rare que celle de 1662, qui est d'ailleurs identique avec plus de correction matérielle. Fétis ne l'a point connue, bien que Walther (*Musikalisches Lexicon*) la cite seule. Mais Brossard dans les notes de son *Catalogue* distingue clairement l'une et l'autre qu'il possédait: « L'exemplaire de cette œuvre qui est dans mon cabinet, dit-il, est fort défectueux. Je le garde cependant, pour prouver: 1° qu'en 1652 Henri Du Mont commença à faire imprimer quelques-uns de ses ouvrages, et 2° qu'en ce temps-là il estoit simplement organiste de Sainct-Paul à Paris. Par bonheur, j'ay lieu de me consoler de la défectuosité de cet exemplaire, puisque dix ans après (en 1662) le dit Robert Ballard fit une 2e édition de ces Cantiques beaucoup mieux conditionnée et qu'elle est dans mon cabinet. »

est peu probable, en effet, que Du Mont ait eu antérieurement le loisir de faire plusieurs voyages sur les bords de la Meuse, puisque pour la cérémonie il dut se munir d'une dispense de bans, ce qui indiquerait que son séjour y fut court.

Quoi qu'il en soit, le 21 août 1653, en l'église Saint-Nicolas, il épousait Mechtilde Loyens, de la paroisse Saint-Martin au faubourg de Wyck. Lambert Du Mont son frère et Guillaume Schrœder, sacristain de Notre-Dame, étaient les deux témoins [1].

La famille en laquelle le musicien entrait par ce mariage était une famille magistrale, de bonne et ancienne bourgeoisie. Le grand-père et le père de Mechtilde, Louis et Henri Loyens, avaient exercé l'un et l'autre la charge de bourgmestre, en 1579 et en 1630. Hubert, son oncle, auteur d'ouvrages juridiques et secrétaire du conseil de Brabant à Bruxelles, entreprendra dans la suite de réfuter avec une vigueur patriotique les prétentions de Louis XIV, quand le puissant monarque, en 1665, invoque sur le Brabant les droits qu'il croit tenir du chef de la reine Marie-Thérèse. Enfin Henri Loyens son frère, docteur et professeur en droit à Louvain, est conseiller à la chambre mi-partie de Dordrecht, juridiction instituée pour vider les différends entre le Roi d'Espagne et les Etats généraux par rapport aux pays d'outre-Meuse. Cette alliance atteste donc à la fois la condition sociale de la famille à laquelle appartenait Du Mont par sa naissance et l'estime dans laquelle on tenait sa profession d'organiste.

Il est assez remarquable que l'acte de mariage, tel qu'il fut rédigé par le curé de Saint-Nicolas de Maestricht, donne à notre musicien une qualification qui ne fut jamais sienne : celle d' « organiste de la chapelle royale ». Une erreur n'est guère admissible, et je ne veux pas croire que Du Mont se soit permis une déclaration mensongère en vue d'accroître son prestige aux yeux de ses nouveaux parents [2]. Mais nous savons

1. « Vigesima prima augusti 1653, juncti fuerunt coram me legitime matrimonii sacramento, omnibus bannis vigore dispensationis remissis, Dominus Henricus a Monte, Parisiis capellæ regiæ organista, et Domicella Mechtildis Loyens, parochiana Sancti Martini in Wyck, huius Trajecti; testibus venerabilibus Dominis Lamberto a Monte et Guilielmo Schrœder, sacellarius ad Divam Virginem, huius Trajecti. — Venerabilis Dominus Lambertus Natalis, pastor in Wyck, concesserat parochianæ suæ supradictæ Mechtildi facultatem contrahendi matrimonium coram quocumque pastore seu animarum curam gerente aut alias coram quocumque sacerdote dioecesis Leodiensis, ut latius in litteris dimissorialibus continebatur; erantque de data 19 augusti. » (Archives de l'Etat dans le Limbourg, *Registres paroissiaux de la paroisse Saint-Nicolas de Maestricht.*)

2. On retrouve la même désignation dans un autre acte de deux ans postérieur (16 décembre 1656). C'est la réalisation par-devant les échevins liégeois de Maestricht d'un acte du notaire Martinus Clierius, de Dordrecht, acte par lequel Henri Loyens autorise Lambert Du Mont, prêtre et chanoine de Sainte-Anne du Chapitre de Notre-Dame de Maestricht, à vendre et à transporter à son frère Henri Du Mont, *organiste du roi de France*, résidant à Paris, à son épouse Mechtilde Loyens et à leurs héritiers, une maison sise à Maestricht dans la Kortestraat, pour la somme de 2000 florins, monnaie de Brabant, dans laquelle somme étaient compris 500 florins que Henri Loyens devait à sa sœur Mechtilde par suite de partage de succession fait entre lui et ses autres frères et sœur. (Archives de l'Etat dans le Limbourg. *Registres aux œuvres des échevins liégeois à Maestricht 1656-57*).

qu'il exerça les fonctions d'organiste du duc d'Anjou, le frère unique de Louis XIV, prince plus connu dans l'histoire sous le titre de duc d'Orléans qu'il prit peu après la mort de son oncle Gaston, le 2 février 1660. Titon du Tillet l'atteste et le compositeur signe de la sorte ses *Meslanges à II, III, IV et V parties* qui parurent en 1657. S'il était déjà pourvu de cette charge à la date de son mariage, on comprendrait bien une confusion — qu'il ne dut pas tenir à dissiper. Car les officiers du roi, des reines et des enfants de France étaient égaux en dignité, se recrutaient de la même sorte et jouissaient d'honneurs et de privilèges identiques. Ou plutôt, tous appartiennent au roi, qui en délègue un certain nombre pour le service des princes de son sang.

Dans nos idées modernes, on trouverait peut-être que le duc d'Anjou, né le 22 septembre 1640, était encore bien jeune pour avoir une maison complète. Les hommes de ce temps-là en jugeaient différemment. « La mort qui n'épargne personne, dit l'auteur du *Vray Estat de la France comme elle est a présent gouvernée...* (*1654*), fait que tous les enfans de France peuvent être nos roys, et de là vient qu'on dresse leur maison conformément à la grandeur de leur naissance quand ils commencent d'avancer en âge... » Et de fait, celle du duc d'Anjou avait dû être entièrement constituée au moins en 1652, lors de la majorité du roi son frère [1]. En tout cas, dans cet Etat de 1654, elle est déjà complète et le service de la chapelle notamment y compte 23 officiers ecclésiastiques. Il n'y est fait aucune mention d'organiste ni d'autres musiciens, mais l'auteur a soin de dire qu'il n'énumère pas tous les officiers : les principaux seulement, et les musiciens n'étaient pas de ceux-là.

Si nous en croyons Titon du Tillet, ce serait sur le désir formel du jeune prince qui « voulut l'avoir pour son organiste » que Du Mont aurait été attaché à son service. Cela peut être, car le duc d'Orléans paraît avoir partagé le goût très vif que le roi son frère montra toujours pour la musique. Rien ne s'oppose à ce que, dès douze ou treize ans, il ait manifesté quelques préférences. En tous cas, c'est certainement Du Mont qui fut son premier organiste ou claveciniste, comme l'on voudra; car les deux fonctions se confondent en une seule et l'artiste qui en est chargé figure plus souvent dans les petits concerts de la chambre, au clavecin, qu'à l'office à son orgue. Et c'est sous le titre d'ordinaire de la musique de la chambre pour le clavecin que Du Mont paraît inscrit dans les comptes de la Maison du duc d'Anjou pour 1655, le plus ancien qui ait été conservé [2].

1. M. E. Thoinan dit formellement (*Les fondateurs de l'opéra français*) que Jean de Granouillet, sieur de Sablières, fut nommé intendant de la musique du duc d'Anjou en 1652.

2. *Etat des officiers que le Roy a ordonné pour servir en la présente année* 1655 *près la personne de Monseigneur le Duc d'Anjou, frère unique de S. M., en attendant qu'elle ait entièrement arrêté le nombre de ceux qui doivent être compris dans l'état général de sa maison.* (Arch. nat. Z^1 a 515.)

Les appointements de Du Mont y sont fixés à 600 livres pour l'année, non compris les suppléments d'usage pour « la nourriture et l'entretenement », qui peuvent aller jusqu'à doubler cette somme.

Son service, tant à la cour qu'à Saint-Paul, ne comportait pas de longues absences. Du Mont, à peine marié, dut regagner Paris presque immédiatement. La fabrique de l'église, sans doute fière de ses mérites, lui fit cette faveur d'améliorer le logement qu'il n'allait plus occuper seul. On enregistre une décision, le 3 janvier 1654, par quoi il est arrêté qu'il aurait désormais la jouissance de la maison tout entière, qu'il avait jusque-là partagée avec les deux bedeaux de l'église. « Pour indemniser Rangot et Gravier qui occupent le bas d'icelle, dit le texte, ils seront logés au reste du logement sur le charnier près le garde-meuble, à la charge de n'y mener leurs femmes [1]. » Pour des gens mariés, cette clause restrictive était bien dure! Les pauvres bedeaux ainsi dépossédés et séparés de leur famille étaient bons époux et bons pères: ils se plaignirent tant et tant qu'on dut faire droit à leur réclamation et trouver un autre arrangement.

Si tout ne se termina pas à leur entière satisfaction, l'organiste du moins n'avait eu qu'à se louer de la bienveillance qu'on lui avait témoignée. Et ce n'était pas un mince mérite que de s'être maintenu en bonne intelligence avec chacun dans cette belliqueuse paroisse. A ce moment, l'ardeur processive du curé ne s'exerce pas seulement aux dépens de ses adversaires habituels : il est en lutte ouverte avec ses marguilliers? et il aurait pu, le cas échéant, passer sur Du Mont sa mauvaise humeur. « Lorsqu'un curé est irrité contre vous, disait Gantez, tout est perdu ; » et il ajoute mélancoliquement « qu'il vaut mieux souffrir de cinquante chanoines que d'un curé ». Mais notre Liégeois était d'humeur accommodante et sans doute aussi fin politique. Il saura toujours passer au milieu de ces querelles sans avoir jamais à en souffrir.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

1. Archives nationales, LL. 888.

2. Il faut avouer que ceux-ci ne prenaient guère son parti et s'entendaient ouvertement avec ses adversaires. Le curé n'est pas tendre non plus avec eux et ils le lui rendent bien. Le 6 avril 1662, ils lui font signifier par un sergent du Châtelet « qu'ils ont reçeu de sa part, hier matin, jour du mercredy saint, un libelle diffamatoire, escrit et signé de sa main, tout plain d'injures, calomnies et suppositions, si long qu'il a fallu deux heures entières pour en faire la lecture, auquel dire le temps et la saison ne permettent pas de répondre, mais de pardonner de bon cœur leur injure et offence, particulièrement de son curé... » Copie de cette signification est insérée au registre des délibérations, avec cette conclusion « qu'ils se contentent de luy dire qu'ils prient Dieu qu'il luy donne l'esprit de paix et de vérité et toutes les qualités convenables à un bon pasteur. » (Arch. nat., LL. 888.)

Nicolas Mazure reste curé de Saint-Paul jusqu'au milieu de 1664. Mais un an plus tard, il n'avait pas encore cédé la jouissance de la maison presbytérale à André Hameau, son successeur, contre lequel il plaidait d'ailleurs en Parlement ; certains engagements contractés par celui-ci n'ayant pas, disait-il, été tenus. Et la fabrique est obligée de loger le curé sans domicile dans une maison qu'elle avait coutume de louer « et qui produisait à l'œuvre un revenu considérable. » (*Ibid.*)

LE
SYSTÈME MUSICAL DE L'ÉGLISE ARMÉNIENNE

(*Suite*)

II

LA GENÈSE D'UNE MISSION SCIENTIFIQUE

L'alliance russe n'a pas de partisans plus enthousiastes que nous, même, et surtout, depuis le voyage que nous venons de faire en diverses provinces de la nation amie et alliée ; mais nous en revenons sérieusement convaincus qu'il faut, quoique Français, pour pénétrer et circuler librement en Russie, agir de tous points comme si l'alliance n'existait pas.

Mon premier soin, dès que je songeai à la préparation de ce voyage, avait été de chercher un compagnon de route. C'est toujours un choix très délicat, mais j'eus la main particulièrement heureuse, le jour où, nous rendant ensemble à Solesmes, je proposai à M. Gaston Duval, archiviste-paléographe, mon camarade et mon ami, de faire ce voyage avec moi.

Gaston Duval n'est nullement un orientaliste, mais il est doué d'une surprenante facilité d'assimilation et d'une intelligence qui s'intéresse à toute chose. N'étant point arménisant, il s'est improvisé arménophile. Sa bonne humeur abrégea les heures parfois longues du voyage, et son dévouement, joint à un solide développement physique, en faisait un compagnon particulièrement sûr et précieux.

Ma demande le surprit : on ne reçoit pas tous les jours la proposition d'aller se promener en Arménie. Après quelque temps de réflexion pourtant, Gaston Duval acceptait de me suivre, à cette condition toutefois que je l'accompagnerais ensuite en Transcaspie et au Turkestan. Pourquoi pas? c'était une occasion d'aller voir Samarkand et Boukhara. La musicologie comparée y gagnerait en étendue. La musique chez les Turkmènes et les Kirghises! cela ferait de jolis articles et bien documentés. Allons! Et voilà comment nous avons pu, entre l'Ararat et le Pamir, récolter nombre de mélodies populaires, que nous publierons ici quelque jour.

Or la science, à l'étranger, vaut autant qu'elle est plus officielle. Cette considération me décida à demander une mission du gouvernement.

Nous étions alors en décembre 1900. Le comité des missions scientifiques se réunissait à quelques jours de là au ministère de l'Instruction publique et, sur son avis conforme, un arrêté ministériel investissait « M. Pierre Aubry, archiviste-paléographe, diplômé de l'École spéciale des langues orientales vivantes, d'une mission en Arménie à l'effet d'y poursuivre des recherches sur les chants populaires et religieux des Arméniens, étudiés principalement dans leurs rapports avec la musique des autres races indo-européennes ».

Je n'avais pas trouvé tournure moins pédante pour libeller l'objet de ma mission ; cette formule avait cependant l'avantage de dire exactement ce que je voulais dire et de séduire les anthropologistes du comité.

Je reçus peu après une lettre du ministre des Affaires étrangères, m'accréditant auprès de nos agents diplomatiques et consulaires en Russie. Nous devions en effet trouver un accueil des plus aimables auprès des représentants de la France au Caucase. M. Chayet, consul à Tiflis, M. Delacroix, agent consulaire à Batoum, et M. Dubief, vice-consul à Bakou, nous reçurent de la façon la plus gracieuse, non en fonctionnaires, mais en Français qui accueillent les Français sur la terre étrangère et veulent voir en eux des amis. Une légende donne à croire que nos consuls reçoivent toujours leurs nationaux comme des quémandeurs qui viendraient solliciter un secours. Récemment encore, un journaliste français se plaignait que, dans l'Extrême-Orient russe, notre consul l'eût reçu, debout, dans son antichambre. Mais ceux qui récriminent ainsi contre le prétendu manque d'égards de notre personnel consulaire à l'étranger sont-ils donc habitués à ce qu'en France on en ait davantage pour eux? Je sais des journalistes que je ne recevrais même pas dans mon antichambre. On se sauve partout des solliciteurs. Pourquoi donc nos consuls seraient-ils obligés de sourire à tous sans distinction? Or, il nous a semblé que les mandataires de la France au Caucase représentent, en même temps que notre pays et ses intérêts commerciaux, les traditions françaises de courtoisie et d'hospitalité.

Il ne fallait pas non plus négliger les sympathies des autorités russes. Notre ambassadeur à Saint-Pétersbourg, M. de Montebello, nous envoya, sur notre demande, trois lettres d'introduction, une pour S. E. le prince Galitzin, gouverneur général du Caucase, une autre pour S. E. le général Ivanoff, gouverneur général du Turkestan et des provinces Transcaspiennes, une troisième enfin pour S. E. Ignatieff, agent diplomatique de la Russie à Boukhara. Ces lettres nous furent extrêmement précieuses. Ne parlons que d'une seule. Quand nous arrivâmes à Tachkent, le général Ivanoff nous reçut immédiatement en audience privée et sa première parole fut celle-ci : « Messieurs, vous avez toute ma sympathie comme érudits et comme Français. Ici, je puis tout. Demandez-moi tout ce que vous désirez, je vous l'accorde par avance! » Nous n'avions désiré que l'honneur de lui présenter nos respectueux hommages.

Enfin, une dernière précaution nous semblait intéressante.

Nous avions déjà nos passeports, quand nous fîmes réflexion que nous nous présenterions en bien meilleure posture devant les hauts personnages russes que nous étions appelés à visiter, si nous étions porteurs de passeports diplomatiques du ministère des Affaires étrangères. On se montre très avare de cette faveur, et avec raison. Gaston Duval tenta une première démarche, infructueuse. Je repris la demande et, grâce à la haute intervention d'un ami dévoué, je fus assez heureux pour la faire aboutir et obtenir enfin les fameux passeports auxquels nous tenions tant.

Je ferai grâce au lecteur du détail de nos valises. Ni winchester, ni alpenstock. Nous avions surtout une ample provision de bonne santé et de belle humeur, le jarret solide et l'estomac complaisant, sans oublier le nerf de la guerre..... et des voyages : ce sont les meilleurs viatiques.

Nos familles essuyèrent bien quelques larmes émues, crurent à une séparation éternelle...

Le samedi 24 mars, vers sept heures du soir, gare de l'Est, nous partions dans un confortable sleeping-car pour notre première étape vers les contrées du soleil levant.

III

OÙ NOUS ALLIONS

L'Arménie. — Esquisse sommaire de son histoire. — Les massacres.

L'intérêt de cette suite d'articles sera d'autant plus réel pour le lecteur que nous aurons pu, en quelques traits précis, encore que sommaires, fixer le cadre local de cette civilisation arménienne que nous étudions ici dans ses manifestations musicales.

On parle beaucoup de l'Arménie, à l'heure présente. Les épouvantables massacres qui l'ont ensanglantée sur le territoire turc ont douloureusement ému l'opinion publique en Europe ; personnellement, j'ai souvenir d'avoir, en octobre 1896, assisté à la séance de la Chambre où la question arménienne, par les débats qu'elle souleva, fit éclore, grâce à l'intervention de MM. Jaurès, Denys Cochin, Hanotaux et de Mun, de belles et grandes pages d'éloquence parlementaire.

Mais la précision scientifique ne sied guère au Palais Bourbon et l'éloquence n'est point l'histoire.

Disons donc, si quelqu'un l'ignorait, qu'aujourd'hui l'Arménie n'est plus, comme cette autre Arménie d'Europe, la Pologne, qu'une expression géographique. Et pourtant les Arméniens sont une race, une race forte et vivante, forte de ses souvenirs et de ses traditions, vivante par ses pensées d'avenir et par l'obsédante vision d'une patrie idéale. Mais la

terre, qu'ils ont dans l'histoire fécondée de leur sang, est à l'heure présente séparée en trois tronçons entre la Russie, la Turquie et la Perse : les Arméniens vivent donc un peu comme des orphelins qui, à la mort du père, auraient été recueillis sous des toits différents en attendant que l'âge les réunisse dans un commun effort vers la liberté.

C'est que la terre arménienne a son unité : c'est un haut plateau, un des plus hauts plateaux du globe, qui, s'il n'a pas de frontières politiques, est au contraire, géographiquement, assez bien délimité, du côté du nord par la vallée de la Koura, au pied du Caucase, à l'est, par la Caspienne et la province persane de l'Aderbeïjan, au sud par la vallée supérieure du Tigre, à l'ouest par l'Euphrate depuis sa source jusque vers Diarbékir : voilà l'Arménie, où jadis l'imagination de maint théologien avait placé le Paradis terrestre, où l'arche de Noé s'arrêta, d'après le récit de la Bible, quand fut fini le déluge, *requiescitque arca mense septimo, vigesimo septimo die mensis, super montes Armeniæ* [1].

Ce que nous savons aussi, c'est que le peuple qui l'habite, venu dans ces frontières à une époque que l'histoire précise avec peine, est par ses origines un peuple de même souche que nous-mêmes dans la grande parenté des races indo-européennes. C'est pourquoi, dans l'étude de cette partie du monde, le peuple arménien, au milieu de nations d'origine sémitique ou d'origine touranienne, voire même d'origine inconnue, mérite notre attention et notre intérêt. Il a pour cela la fraternité de l'histoire et une certaine communauté de génie : dans sa langue et dans son art, certains détails nous frappent comme de vagues et lointaines réminiscences qui nous font dire : « Mais ceux-là ne sont pas des inconnus ! »

Quels sont-ils ?

Hélas ! pour le savoir, l'histoire est fertile en légendes : aussi quand le critique contemporain pénètre dans les historiens nationaux de l'Arménie, le désenchantement est amer et il reste bien peu de chose. Les Arméniens nous montrent avec un légitime orgueil l'écrivain qui est, certes, un grand poète, Moïse de Khoren : d'aucuns ont le tort d'en vouloir toujours faire un grand historien.

Moïse cherche à rattacher son peuple aux origines bibliques de l'humanité : par Japhet et Torgom, nous arrivons à Haïk, qui donna son nom au peuple arménien. Dans leur langue nationale, les Arméniens s'appellent Haïks, Haïkiens, Haïkides, et leur pays, c'est l'Haïastan, la terre d'Haïk.

Alors l'épopée commence : le Japhétique Haïk se révolte contre la domination de Bel l'Assyrien. Haïk s'enfuit de Babylone pour venir

1. Genèse, VIII, 4. Au lieu de *montes Armeniæ*, on a cru lire dans le texte hébreu *montes Ararat*, et l'on en a conclu que l'arche se serait arrêtée sur le mont Ararat. L'orientaliste A. Carrière est d'avis que le texte de la Vulgate est bien la traduction exacte de l'hébreu, qui doit se lire : *montes Ourartou*, du nom ancien de la contrée dans les textes assyriens. L'erreur viendrait de ce que, l'hébreu n'écrivant pas les voyelles, les mots Ararat et Ourartou se confondent dans la graphie : l'arche se serait donc arrêtée en Arménie, mais pas nécessairement sur le mont Ararat, qui d'ailleurs en arménien s'appelle le Masis.

dans la plaine de l'Ararat. Bélus marche contre lui pour le punir de sa rébellion et les deux rois se rencontrèrent dans la vallée qui porte encore le nom d'Haïots-tsor. La lutte restait encore incertaine, quand Haïk atteignit Bélus en pleine poitrine d'une flèche qui le perça de part en part. Les Assyriens s'enfuirent et les Haïkides emportèrent en trophée le corps de Bélus, qui était peint de diverses couleurs.

Il faut lire ces récits dans Moïse de Khoren, lire plus loin l'histoire d'Ara, fils d'Aram, dont la remarquable beauté lui avait valu l'amour de Sémiramis, qui voulut ensuite, même par la guerre, le contraindre à devenir son époux. Ainsi dans Moïse se constitue la lignée des princes Haïkides, jusqu'à Vahé qui fut tué en combattant Alexandre et après lequel l'Arménie fut soumise aux Grecs.

L'histoire critique a plus de simplicité. Mais qu'importe, c'est une merveilleuse épopée dont Moïse nous fait le récit, une de ces épopées comme nous en trouvons à l'origine des littératures nationales, et de même qu'avec Homère et Hérodote, qu'avec Virgile, qu'avec les Niebelungen, qu'avec Grégoire de Tours et nos vieux chroniqueurs, on peut reconstituer l'épopée hellénique, l'épopée latine, l'épopée germanique et l'épopée mérovingienne, pourquoi avec Moïse de Khoren ne tenterait-on pas de reconstituer l'histoire poétique des Arméniens ? Qu'importe aux Arméniens de perdre Moïse comme historien[1] s'ils le retrouvent, grandi peut-être, comme poète ?

A côté de Moïse, quels admirables rhapsodes de légendes que ces historiens arméniens? L'Arménie commence par une légende guerrière, l'Arménie païenne finit par une autre légende : c'est le roi Abgar qui écrit à Jésus-Christ de venir le visiter ; c'est, trois cents ans plus tard, la gracieuse suite des légendes qui entourent la conversion de l'Arménie à la foi chrétienne.

Nous sommes au début du IVe siècle : Tiridate règne sur l'Arménie, et à Rome, le pouvoir est aux mains de Dioclétien. Dioclétien s'était épris d'une jeune chrétienne qui vivait à Rome en communauté avec d'autres vierges, sous la direction d'une sainte femme, Gaïané.

Pour échapper à la passion et aux poursuites du prince, Hripsimé partit pour l'Arménie avec ses compagnes et Gaïané. Elles s'en furent à Vagharchapat, et se cachèrent dans un endroit où l'on déposait les cuves une fois la vendange finie. Quand Dioclétien apprit la fuite de celle qu'il désirait, il la fit chercher dans l'univers entier. Les vierges ne tardèrent pas à être découvertes : Tiridate ordonna de conduire Hripsimé au palais et de garder les autres là où elles se trouvaient.

Emerveillé de la beauté de sa captive, Tiridate voulut aussi en faire sa femme ; mais, n'ayant pu vaincre la résistance de la vierge chrétienne, il la fit lapider avec ses compagnes. Le ciel punit Tiridate : un mal étrange égara sa raison : il s'imaginait être devenu bête sauvage et errait

1. Cf. les diverses publications de A. Carrière, *Moïse de Khoren et les généalogies patriarcales* (Paris, 1891) ; *la Légende d'Abgar dans l'Histoire d'Arménie de M. de K.* (1895) ; *les Huit sanctuaires de l'Arménie païenne* (1899). L'autorité de Moïse y apparaît très ébranlée.

par les champs. On se souvint alors qu'un saint homme, un chrétien, Grégoire, languissait depuis treize ans dans les caves du château d'Ardaschat; des visions successives annoncèrent à la sœur du roi que Grégoire soulagerait les souffrances de Tiridate. On le fit venir et le roi, à sa vue, recouvra la raison. Grégoire demanda aussitôt où étaient les corps des vierges : après neuf jours et neuf nuits, ils étaient intacts, et au lieu où les vierges avaient souffert le martyre, on les ensevelit et la première chapelle s'éleva.

Ce fut le signal de la conversion de l'Arménie dans les premières années du quatrième siècle. Le roi Tiridate et Grégoire, surnommé Lousavorich, c'est-à-dire l'Illuminateur, avec toute la troupe des convertis, parcoururent ensuite la province d'Ararat, puis l'Arménie entière, renversant les idoles, rasant les temples et proclamant partout la foi nouvelle.

Cette histoire merveilleuse est le récit d'Agathange; il se pourrait bien que la vérité fût plus simple. En tout cas, l'évangélisation de l'Arménie demeure encore enveloppée de mystères; ce nous est un regret sérieux et une difficulté de plus dans nos études sur le chant liturgique. L'histoire critique de la conversion de ce pays au christianisme eût éclairé par les témoignages externes qu'elle pouvait fournir notre ignorance sur les origines du chant liturgique arménien. Mais nous espérons par un procédé inverse arriver à ce résultat curieux de trouver dans l'étude interne des textes musicaux de l'Eglise arménienne des indices sûrs et précis de nature à guider l'historien dans ses investigations critiques.

Les Grecs donc après Alexandre, les Parthes, les Romains à la suite de guerres heureuses établirent leur domination sur l'Arménie. Au cinquième siècle, l'empereur d'Orient et le roi de Perse se partagèrent le pays. Deux cents ans plus tard, en 632, vinrent les khalifes arabes, qui, à des vexations de toute espèce, ajoutèrent la persécution religieuse, et les Arméniens, loin de recevoir des Grecs aucun secours, furent persécutés par eux aussi comme schismatiques.

Il faut dire qu'à cause de la guerre de Perse, en l'automne de l'an 451, les patriarches arméniens n'avaient pu se rendre au quatrième concile de Chalcédoine : ils prêtèrent l'oreille aux insinuations de quelques Syriens, partisans d'Eutychès condamné par ce concile, et se laissèrent persuader que les Pères, en se déclarant formellement pour la doctrine des deux natures en Jésus-Christ, avaient en quelque sorte admis l'erreur de Nestorius. C'est ainsi que pendant longtemps les Arméniens, tout en condamnant les doctrines d'Eutychès et en reconnaissant en Jésus-Christ deux natures réunies inséparablement et sans confusion dans une seule personne, ne consentirent pas à admettre l'expression de deux natures.

La dynastie des princes Bagratouni s'éteignit en 1079 avec Halvig II, assassiné par les Grecs. « L'Arménie envahie par les Seldjoukides, puis par les hordes de Gengis-Khan, n'eut plus pour défendre sa nationalité qu'une petite principauté formée dans les gorges du Taurus et

défendue par Roupen. Les princes issus de ce chef s'allièrent, pendant les croisades, aux princes d'Antioche, de Chypre et d'Occident, et régnèrent dans la Cilicie pendant environ quatre siècles; le dernier, Léon VI, de la maison des Lusignan de Chypre, fut emmené par les Égyptiens au Caire ; au bout de six ans, il put se réfugier en Europe. Il mourut à Paris en 1393. L'Arménie livrée, depuis cette époque, à toutes les atrocités des Tartares sous Timour-Leng et des Perses sous Schah-Abbas I, et dépeuplée par de nombreuses migrations, tomba en grande partie au pouvoir des Turcs ottomans. D'autre part, depuis le commencement du XIXe siècle, les Russes, s'avançant peu à peu par la Géorgie, se sont emparés des provinces orientales qui étaient soumises à la Perse ainsi que d'une notable partie de l'Arménie turque [1]. »

Ce fut la guerre russo-turque de 1877-1878 qui fit surtout événement dans les destinées de la race arménienne. Au traité de San-Stéphano, le 3 mars 1878, le tzar prenait à la Turquie Ardahan, Kars, Bayazid et Batoum, soit 35.650 kilomètres carrés de territoire arménien. Au traité de Berlin, quelques mois plus tard, la Russie rendait au sultan Bayazid et le pays sur la rive droite de l'Araxe, en même temps qu'elle obtenait pour la Perse la cession du district de Khotour à l'est du lac de Van.

Les Arméniens chrétiens voyaient sans crainte les Russes devenir les maîtres du pays. Déjà Etchmiadzine, la résidence du Catholicos grégorien, est en territoire russe et le tzar comble de faveurs le chef spirituel des Arméniens séparés. D'autre part, les Arméniens unis à l'Eglise romaine et reconnaissant la suprématie du pape sont, à ce titre, directement protégés par la France, et depuis 1829, le gouvernement turc, cédant aux sollicitations des puissances européennes, avait consenti à donner aux Arméniens catholiques un patriarche indépendant, qui avait à Constantinople sa résidence.

Mais entre les deux confessions, peu de rivalité et point de haine : uniates ou schismatiques, à peine divisés sur quelques questions de dogme, ceux-ci omettant le *Filioque* à la récitation du *Credo*, ceux-là le conservant, les Arméniens effacent toute division religieuse devant l'idée nationale, et si tous n'admettent pas le Catholicos comme chef spirituel, ils le reconnaissent du moins comme le représentant, comme l'incarnation même, comme la plus haute émanation de la patrie arménienne, comme le symbole de l'unité de leur race.

Par malheur, dans l'Arménie turque, les villages arméniens alternent avec les villages kurdes, et les Kurdes, chargés de lever l'impôt, s'en acquittent de la manière la plus arbitraire et la plus rapace : les Arméniens payaient pour tout le pays. D'autre part, les montagnards musulmans, Lazes ou Tcherkesses, les Kurdes même, devenaient de plus en plus entreprenants et se livraient à de fréquentes razzias dans les régions habitées par les tranquilles Arméniens. La Turquie laissait

1. Article *Arménie* dans la 2e éd. du *Dictionnaire* de Ch. Dezobry et Bachelet; excellent résumé signé du R. P. Caffa.

faire. Aussi les puissances s'émurent, et au traité de San-Stéphano, l'article 6 disait que « la Porte s'engage à réaliser sans retard les améliorations et les réformes exigées par les besoins locaux dans les provinces habitées par les Arméniens et à garantir leur sécurité contre les Kurdes et les Circassiens ».

Lorsque, plus tard, les représentants de l'Europe entière, réunis en congrès à Berlin, reprirent le traité de San-Stéphano et en firent le traité de Berlin, la clause que le sultan avait été obligé d'accepter à San-Stéphano fut singulièrement aggravée à son égard. L'article 61 était, en effet, ainsi conçu : « La Sublime Porte s'engage à réaliser, *sans plus de retard*, les améliorations et les réformes qu'exigent les besoins locaux dans les provinces habitées par les Arméniens et à garantir leur sécurité contre les Circassiens et les Kurdes.

« Elle donnera connaissance périodiquement des mesures prises à cet effet, aux puissances qui en surveilleront l'application. »

Mais les puissances n'entendirent parler de rien, les Arméniens ne virent rien venir. Les mois, les années passèrent. Aucune réforme ne fut faite. Au contraire, l'ancienne situation empirait de jour en jour. La Russie semblait se désintéresser des Arméniens. La Turquie encourageait visiblement les Kurdes dans leurs déprédations.

La mauvaise humeur de la Russie contre ses nouveaux sujets tenait à la sollicitude que l'Angleterre semblait porter aux revendications arméniennes ; elle craignait qu'un jour les Anglais ne voulussent dresser l'Arménie comme une barrière contre ses empiétements. « Elle voyait la Bulgarie se lever contre elle, et elle redoutait le même danger du fait d'une Arménie indépendante, ou même seulement autonome, créature et comme vassale de l'Angleterre. « Nous ne voulons pas d'une Bulgarie arménienne, » disait volontiers le chancelier russe, le prince Lobanof [1]. » La Russie voulait avoir le chemin libre vers le sud.

Il y avait une seconde raison aux méfiances de la Russie dans l'esprit d'initiative et le sens commercial des Arméniens. Après quelques années de tranquillité, ils étaient devenus les plus riches négociants du Caucase, de Tiflis et de Bakou principalement. Banquiers, industriels, armateurs, commerçants, ils sont plusieurs qui ont monopolisé le haut négoce, couvrant la Perse de leurs comptoirs et amassant d'énormes fortunes. Les noms des familles Mantacheff, Moutafian, Prydonoff, etc., ont au Caucase la même notoriété que ceux de Rothschild ou de Nobel. Le flot arménien, parti de Turquie et descendant les pentes de l'Ararat, menaçait de recouvrir toute la Caucasie.

Le troisième motif qui rendait le peuple arménien suspect au gouvernement du tzar avait des racines plus profondes : c'est le sentiment très vivace de la nationalité arménienne. Les entreprises du gouvernement pour l'éteindre furent nombreuses et diverses. « Il enleva, par une sorte de laïcisation, les écoles arméniennes à la direction du Catholicos et n'y permit que l'usage de la langue russe ; il exigea des fonctionnaires

1. Driault (E.). *La question d'Orient*. Paris, in-8o, 1898.

arméniens leur démission ou une promesse d'orthodoxie ; il éloigna de la même façon les étudiants arméniens des universités russes [1]. » La russification de l'Arménie n'est pas faite, croyons-nous, ni près de se faire. Au reste, on n'en voit guère, même pour la Russie, ni le besoin, ni l'intérêt : il y aurait quelque triste vandalisme à éteindre une civilisation à ce point constituée, et je ne sais pourquoi la prospérité de l'Arménie russe ne serait pas une gloire de plus pour sa grande patrie d'adoption?

Au point de vue turc, il y avait d'autres raisons de haine. Premièrement, entre les Osmanlis et les Arméniens, une profonde antipathie de nature, deux tempéraments assez distincts. Sous le vernis de la civilisation occidentale, le véritable Turc semble avoir gardé son caractère chevaleresque des âges héroïques de la conquête. Aussi là où il s'est trouvé en contact avec l'Arménien, l'usurier a dévoré l'emprunteur. Très entreprenant, très habile, l'Arménien des vilayets avait multiplié ses débiteurs en prêtant à un taux vraiment oriental, à peu près comme dans l'Algérie française le Juif a épuisé l'Arabe. Les représailles ont coïncidé ici et là; les rancunes sont les mêmes. On a voulu supprimer la dette en supprimant le créancier.

En second lieu, le vieil esprit sectaire ne s'éteint jamais chez les musulmans. On a pu lire l'histoire caractéristique du cawas de l'ambassade de France au moment des massacres. Elle a été publiée partout. Une sœur garde-malade de service chez M. Cambon, alors ambassadeur à Constantinople, sort avec le cawas. En chemin, celui-ci lui dit : « Ah! ma sœur, on coupe bien là-bas! — Où, là-bas? — Dans l'intérieur, en Anatolie. — Et qu'est-ce qu'on coupe là-bas? — Des têtes de chrétiens; je voudrais bien y être et en couper aussi; il y a là trop de chrétiens à présent. » La sœur, effrayée, raconte en rentrant cette conversation à l'ambassadeur. Un moment après, arrive chez lui l'ambassadeur d'Autriche. « Savez-vous, lui dit celui-ci, ce que mes cawas disent entre eux? — Oui, ils disent qu'on coupe là-bas et qu'ils voudraient bien y être pour couper aussi. » — Et l'ambassadeur d'Autriche, étonné, de dire : « C'est exactement cela; on dit donc la même chose chez vous? — Oui. [2] »

Voilà, pris sur le fait, dans une anecdote caractéristique, le vieil esprit turc qui n'est jamais qu'assoupi et auquel, dans ses réveils, les puissances européennes ont trop longtemps laissé libre carrière en Anatolie et à Constantinople, auquel on a sacrifié, immolé, plus de cent mille victimes qui sont en droit les protégées de la France.

En troisième et dernier lieu, un gouvernement qui, comme le gouvernement d'Abdul-Hamid, le « sultan rouge », repose sur le soupçon et se maintient par l'assassinat, a nécessairement ses desseins traversés par des visions de révolutionnaires et de conspirateurs. Non que les Arméniens ne se soient laissé entraîner à des tentatives de ce genre : les plus

1. Driault, *op. cit.*, p. 251.
2. Cf. *Journal officiel*, 1896, p. 1353, col. 1.

ardents d'entre eux s'étaient groupés en des comités d'action, dont le plus célèbre fut le *Hindchak*.

Aussi le gouvernement ottoman prétendit-il résoudre la question arménienne en supprimant les Arméniens. Il essaya d'abord d'obtenir des conversions en masse à l'islamisme : ce fut sans succès. Il poussa ensuite à l'émigration : ce lui fut une cause d'embarras nouveaux. La politique des massacres restait enfin : le sultan la suivit dès l'année 1894.

A la suite de quelques conflits entre les Kurdes collecteurs de l'impôt et des Arméniens qui avaient refusé de payer ce qu'ils ne devaient pas, les Kurdes revinrent avec des renforts, avec des soldats de l'armée régulière, des Hamidiés, avec des ordres du Palais, et l'on procéda à la répression de l'insurrection arménienne.

Du 12 août au 4 septembre 1894, les villages arméniens du pays de Sassoun, Mouch, Talori, Chenik, Semal, Guéliéguzan, Agpi, Spagank et bien d'autres sont mis à feu et à sang. On peut lire dans les rapports de nos consuls, des délégués et de la commission d'Erzéroum chargés d'examiner les faits qui s'étaient produits à Sassoun le détail des brutalités atroces commises de concert par les Kurdes et la soldatesque du sultan, «... les premières rencontres sanglantes de ces nomades, dans les ravins et les bois, avec les pâtres et les laboureurs d'Arménie, et la fureur soudaine des Kurdes, et la guerre d'extermination qui a commencé, et l'émigration des familles arméniennes partant de leurs maisons détruites par l'incendie; et les vieillards portés sur les épaules, puis abandonnés en chemin et massacrés; et les femmes et les mères affolées mettant la main sur la bouche de leurs enfants qui crient, pour n'être pas trahies par ces cris dans leur fuite sous bois, et les enfants cachés, tapis sous les pierres, dans les racines des arbres, et égorgés par centaines; et les femmes enceintes éventrées, et leurs fœtus embrochés et promenés au bout des baïonnettes; et les filles distribuées entre les soldats turcs et les nomades kurdes et violées jusqu'à ce que les soldats les ayant épuisées d'outrages les fusillent enfin en un exercice monstrueux de sadisme, avec des balles partant du bas ventre et passant au crâne, le meurtre s'essayant à la forme du viol; et le soir, auprès des tentes où les soldats et les nomades se livraient à la même orgie, les grandes fosses creusées pour tous ces cadavres, et les Arméniens fous de douleur qui s'y précipitaient vivants; et les prêtres décapités, et leurs têtes ignominieusement placées entre leurs cuisses; et toute cette population se réfugiant vers les hauts plateaux [1]. »

Après les horribles événements de Sassoun, un an s'écoula, sans qu'intervînt aucune solution efficace de la part des puissances signataires du traité de Berlin. Las d'attendre, les comités arméniens s'agitèrent et prévinrent les ambassadeurs, le 28 septembre 1895, qu'ils allaient faire à Constantinople une manifestation pacifique. Cette manifestation eut lieu le 30 septembre : ce fut à travers la ville une procession de quelques centaines d'Arméniens. La police turque

1. Discours de M. Jaurès à la Chambre des députés, le 3 novembre 1896.

intervint et provoqua une échauffourée dans laquelle un officier ottoman reçut un coup mortel. Alors, sur les ordres du Palais, police et soldats envahirent les quartiers arméniens, et pendant trois jours pillèrent et massacrèrent. En même temps, Trébizonde était ensanglantée de la même façon : quatre cents Arméniens y furent égorgés.

L'intervention des ambassadeurs sembla amener quelques concessions de la part du sultan. Les musulmans à leur tour se crurent menacés; en novembre et en décembre 1895, les massacres reprirent dans les vilayets avec une intensité nouvelle. Un voile de deuil s'étend sur toute l'Arménie.

« A Erzeroum, à Trébizonde, à Billis, dans tous les grands centres, sans provocations, sans explications possibles, une partie de la population se jette sur l'autre. Les Kurdes, les Turcs s'élancent sur les Arméniens. On entend ces cris : « Ils viennent! ils viennent! » et dans les rues, dans les boutiques, le sang coule.....

« Le dernier massacre de cette triste année, le plus abominable, le plus extraordinaire, c'est le massacre d'Orfa. Orfa, c'est l'ancienne Édesse; c'est une ville au sud de l'Arménie, qui dépend du vilayet d'Alep. La terreur a régné là pendant deux mois. Le carnage commence méthodiquement. Le champ de carnage s'étend. La foule se rue vers le quartier arménien et par centaines, par milliers, les assassinats s'accomplissent. Les Arméniens se barricadent dans leur quartier, et, chose extraordinaire, pendant deux mois, ils sont soumis à un véritable siège..... Deux mois après les premiers événements, leur quartier est de nouveau envahi. Au lever du soleil, on entend une sonnerie de trompette; aussitôt la populace, la police, l'armée même, se précipitent sur eux, et pendant toute la journée le massacre s'accomplit. A un coup de trompette, le soir, tout rentre dans le calme, on n'entend plus que quelques gémissements étouffés. Le lendemain, la trompette résonne encore et le massacre recommence. Puis, le soir de ce second jour, a été commis un forfait presque sans exemple dans les plus horribles annales de l'histoire. Une foule tremblante d'hommes, de femmes, de vieillards, d'enfants, s'était entassée dans la cathédrale d'Orfa. Les uns furent massacrés sur le sol de la nef et du chœur. La cathédrale était entourée de tribunes construites en bois. Là était montée une foule tremblante, demandant grâce, pleurant, et dans toute l'agonie de la terreur. Les premiers bourreaux montent sur l'autel et en tuent quelques-uns à coups de revolver. Puis, trouvant que le travail dure trop longtemps, ils barbouillent les piliers de bois de ces tribunes avec du pétrole et on y met le feu. Ils barrent l'entrée, ils barrent la porte par laquelle ces victimes veulent se sauver, et pendant deux heures, on entendit les cris et les gémissements de cette foule, qui était brûlée sous les yeux des Turcs, aux instigations de ces autorités, avec l'infâme complicité du gouvernement ottoman[1]. »

Pendant plusieurs mois, toutes les localités habitées par des Armé-

1. Discours de M. Denys Cochin à la Chambre des députés, le 3 nov. 1896.

niens sont ensanglantées : 3000 morts à Diarbékir, les bouchers étalent devant leurs boutiques de la chair d'Arméniens : « Chiens de chrétiens à vendre. » Du 15 au 25 juin 1896, ce fut le tour du district de Van, jusqu'alors épargné. Poussés à bout, les Arméniens de Constantinople voulurent par une nouvelle manifestation attirer sur eux l'attention de l'Europe inactive : le 26 août 1896, une vingtaine d'entre eux s'empara de la Banque ottomane. Cernés, ils eurent pourtant la vie sauve, mais la colère du sultan fut effroyable. Une bande de fanatiques, armés de gourdins, conduits par des officiers et des agents de police, se jeta sur le quartier arménien d'Has-Keuï, à Constantinople, et le transforma en quelques instants en un véritable « abattoir humain ». Pendant deux jours et deux nuits, le 27 et le 28 août, les massacreurs travaillèrent et l'on put, quand la terreur fut calmée, compter près de 6000 morts.

Et l'Europe s'est tue et a laissé faire, bien que la complicité du gouvernement ottoman ait été dix fois prouvée.

Aujourd'hui les Arméniens de Turquie continuent leur exode lamentable vers la province russe de leur ancienne patrie ; nous les avons vus, misérables et plaintifs, groupés autour de leur chef spirituel impuissant à les secourir tous, à Etchmiadzin. Ils sont là, dans la prière et dans l'attente, comme s'ils demandaient au ciel une lueur d'espérance ou à la grande protectrice des intérêts chrétiens en Orient, à la France, un secours et le salut ; mais il semble que, tandis que les massacres continuent, isolés, mais sans discontinuité, la France ait oublié ses traditions séculaires de politique en Orient, que Dieu ait voulu marquer son Église d'Arménie au sceau de la persécution, et qu'une fois de plus on puisse entendre ce cri de suprême désespérance : « Dieu est trop haut, et la France est trop loin ! »

IV

L'ARRIVÉE AU CAUCASE

On ne prend pas encore le billet direct de Paris à Tiflis ; les agences de voyage et les compagnies de chemin de fer ne délivrent pas encore de coupons circulaires pour le Caucase ; mais de grands progrès pourtant ont été réalisés depuis le temps où Alexandre Dumas écrivait son voyage en ce pays. La sécurité y est absolue, le confort suffisant, la lenteur des trains ne semble pas plus ridicule que sur les chemins de fer espagnols. Seulement, il faut avouer qu'au sud de la ligne du Transcaucasien, le voyageur est encore largement tributaire du passé : bonne préparation d'ailleurs à des recherches archéologiques.

Il y a plusieurs routes pour gagner le Caucase au départ de Paris : la

voie de terre passe par Berlin, Varsovie, Kief, Rostow sur le Don et Wladicawcase; les amateurs de chemin de fer n'ont pas mieux en Europe, d'autant que si, pour gagner Tiflis, on ne veut point descendre du train, il est, depuis un an, loisible de gagner Bakou pour revenir ensuite de l'autre côté de la chaîne, à Tiflis: soit sept jours de route en chemin de fer.

La voie de mer est moins poudreuse: les Messageries maritimes et la Compagnie Paquet assurent le service entre Marseille et Batoum. Ce n'est point la route des gens pressés ; mais on est en bonne compagnie et l'on fait connaissance au passage avec Naples, Athènes, Smyrne, Constantinople et Trébizonde. Douze jours de mer, s'il fait beau; un temps indéterminé, s'il y a de la vague, du vent, du brouillard... ou des marchandises ; douze heures de chemin de fer entre Batoum et Tiflis: bref, en quinze jours on peut être à peu près sûr d'arriver.

Entre ces deux routes, il y en a une troisième, que nous avons choisie : elle emprunte chemin de fer et bateau, c'est la route des touristes qui fuient la monotonie. Paris, Vienne, Cracovie, Podwolodziska, Odessa, en deux jours et trois nuits de sleeping-car; puis, sur les bateaux de la Compagnie russe de navigation et de commerce, les côtes de la Crimée et du Caucase, Sébastopol, Yalta, Kertch, Novorossisk, Soukoum-Kalé, Poti et Batoum, cinq jours... six jours : point de hâte, nous sommes au Caucase !

S'il fallait faire l'éloge des vapeurs russes de la mer Noire, au point de vue du confort, nous n'y manquerions point. Le spectacle d'ailleurs est une autre joie. Les côtes de la Crimée entre Sébastopol et Yalta ont été maintes fois décrites par les voyageurs et par les poètes ; Kertch marque le milieu du voyage, et dès le lendemain, apparaissent sur le rivage les derniers contreforts du Caucase. Le terrible vent de *nordost* nous accueille comme de coutume à Novorossisk : il fait beaucoup de bruit, mais pas de mal ; ce vent de terre n'émeut pas les vagues. Pourtant on nous dit qu'en hiver il amène les tempêtes de neige et que les vapeurs entrent souvent au port sous une enveloppe de glace. Nous fuyons cette côte inhospitalière pour arriver, comme feu les Argonautes, à Batoum, où le dragon qui gardait la mythique Toison d'or continue à jeter feu, flamme et fumée, sous la forme plus moderne d'une locomotive, qui, tous les jours, attelée au Transcaucasien, relie Batoum à Bakou, en passant par Tiflis.

Batoum n'est évidemment point un port de mer folâtre; les Français qui y habitent y sont sans doute pour leurs affaires, ou celles des autres, plutôt que pour leur plaisir. La végétation y est pourtant admirable sous un climat d'une douceur particulière, qui permet de réunir les cultures de tous les points du globe, depuis le thé de Chine jusqu'aux palmiers des oasis africaines. Ces splendeurs ne nous retiennent point (mon compagnon de route est pourtant décoré du Mérite agricole), et dès le lendemain, en wagon pour Tiflis.

Tiflis doit être l'étonnement du voyageur qui parcourt le Caucase : ville européenne et raffinée en de certains quartiers, ville asiatique en d'autres, on y entend toutes les langues, on y rencontre tous les types, on y mange toutes les cuisines de l'Occident et de l'Orient. Tiflis s'est développé en longueur sur les deux rives de la Koura, qui roule ses eaux torrentueuses et jaunâtres dans un ravin pittoresque et encaissé. L'élément asiatique de Tiflis est constitué principalement dans la partie orientale de la ville par les vieux quartiers indigènes et par les bazars lesghiens, arméniens et persans : armes du Causase, bijoux en filigrane d'Akhalsisk, bonnets de peaux d'astrakan, tapis et turquoises de Perse, on y vend tout cela et beaucoup d'autres choses encore. La ville russe, en amont des quartiers indigènes, donne au voyageur — pas gratuitement certes — un luxe, un confort, une entente raffinée de la vie que l'on apprécie surtout quand on revient à Tiflis après quinze jours de route en Arménie ou six semaines au Turkestan. L'hôtel d'Orient, sous l'œil vigilant de son sympathique propriétaire, un Français, M. Fransurot, nous fit oublier, et au delà, nos privations passées.

En face l'hôtel d'Orient, le palais du gouverneur du Caucase, la cathédrale, non loin l'Opéra et le Club arménien, deux superbes constructions toutes récentes, des jardins publics, la grande et pittoresque place d'Erivan, enfin les nouveaux quartiers aristocratiques. Le Tiflis russe s'est encore développé tout en longueur sur l'autre rive, la rive gauche, de la Koura : plusieurs belles rues à peu près parallèles conduisent de ce côté dans la direction de la gare ; c'est le quartier commerçant européen.

Les bains de Tiflis sont fameux ; ils ont été décrits plusieurs fois par les poètes russes qui ont chanté le Caucase, Pouschkine et Lermontoff. Les plus beaux sont les bains Orbéliani et Héraclée. Ils sont les rendez-vous de la meilleure société. On y va le soir en famille avant le souper. Là se pratique le massage géorgien, qui est un assouplissement des membres plutôt qu'un massage proprement dit ; après quoi, le Géorgien qui a ainsi trituré son patient, l'inonde de flocons blancs de mousse de savon, qu'il exprime d'un sac de soie légère et qui vous font ressembler à quelque fantastique bonhomme de neige... Le hasard a voulu que nos promenades musicologiques à travers la Tunisie, la Kabylie, l'Algérie, Constantinople, le Caucase et le Turkestan nous aient fait faire, sinon des études sur le massage comparé de ces pays où le massage est en honneur, du moins cette remarque bizarre qu'en Orient, les masseurs indigènes chantent aussi volontiers dans leurs étuves que chez nous, par exemple, les ouvriers peintres sur leurs échelles ou les savetiers dans leurs échoppes. Il y a des métiers qui appellent les chansons.

On pourrait venir au Caucase en amateur de pittoresque ; il y a mieux à faire, il y a beaucoup à faire pour qui vient étudier. Aux points de vue divers de l'orographie, des races, des langues, les savants russes ont déjà fait une besogne considérable. Mais le Caucase est si complexe qu'on

peut toujours en fouiller les recoins sans épuiser l'intérêt de la nouveauté, sans désespérer de faire quelque découverte nouvelle.

Hélas! il nous fallut songer à nous mettre à la besogne, à organiser le travail. Déjà nous avions rejoint notre drogman, qui attendait notre arrivée à l'hôtel d'Orient. Une présentation spéciale de Mélikan Tahtadjian au lecteur nous semble nécessaire.

Arménien sujet turc, notre drogman peut avoir un peu plus de cinquante ans et les porte vaillamment sur ses épaules de colosse. Il avait demandé à nous accompagner, non en interprète rétribué, mais en camanade et en ami ; nous vîmes bien vite d'ailleurs, quand nous eûmes fait plus ample connaissance, que Tahtadjian est un compagnon dont l'argent n'acquitte point les services. Le dévouement dont il nous entoura, sa bonne humeur sans défaillances, le désintéressement qu'il montra, veulent une longue et sincère gratitude. Notre drogman d'ailleurs ne faisait qu'occasionnellement l'interprète ; c'est, dans la vie ordinaire, un négociant de Batoum et un des agents les plus actifs de la sériciculture au Ferghana, dans le Turkestan. Véritable Oriental par le don des langues, Tahtadjian parle le français, l'italien — il a fait ses études à Venise, — un peu l'allemand, très bien le russe, le turc, l'arménien classique et l'arménien moderne, et avec une égale facilité, le persan et tous les idiomes de l'Asie centrale. Ce négociant est au courant des plus récentes controverses de l'érudition européenne sur l'histoire d'Arménie, il a lu les travaux de Carrière sur Moïse de Khoren, il connaît toutes les légendes des pays que nous traversons, et ce n'est pas un des moindres agréments de sa compagnie que de l'entendre, aux heures de fatigue ou de privation, raconter quelque histoire fabuleuse et charmante qui fait oublier les petites misères de la route.

En arrivant à Tiflis, notre premier soin avait été d'aller rendre visite au consul, M. Chayet, auprès de qui nous trouvons le plus gracieux accueil. Le chancelier du consulat, M. Hébert, est un Français né au Caucase ; il connaît admirablement le pays et nous donne des renseignements précis sur la tournée que nous projetons en Arménie. Le consul fait remettre au prince Galitzin la lettre de M. de Montebello et notre demande d'audience ; d'autre part, M. Hébert nous met en relation avec un banquier arménien de Tiflis, Abgar Johannissian, le directeur de la « Société de Crédit mutuel », qui est bien la figure la plus populaire de toute l'Arménie russe. C'est aujourd'hui un homme de cinquante-cinq ans, banquier après avoir été journaliste. Il avait trop d'esprit pour être journaliste en Russie : le gouvernement supprima un jour la feuille qu'il rédigeait. Sous sa crinière grise et soyeuse, deux yeux très vifs : chaque regard est une malice ou une pensée de bonté. Il est charitable aux Arméniens qui souffrent ; il plaide leur cause devant les gouvernements, il en révèle le génie littéraire par les nouvelles qu'il écrit ou qu'il traduit pour les revues françaises, allemandes ou russes. Sa popularité l'a fait déléguer par ses compatriotes aux élections du Catholicos d'Etchmiadzin. Cet homme de bien aime la France, et nul n'a fait autant que lui pour propa-

ger au Caucase notre langue qu'il parle excellemment. Il a d'autres titres encore à notre reconnaissance. En 1870 et 1871, Johannissian était étudiant à Leipzig. Il vit des officiers français que les Allemands gardaient prisonniers en cette ville. Il crut qu'il pouvait faire quelque chose pour eux, en vue d'adoucir un peu leurs misères, s'interposer amicalement entre les prisonniers et leurs gardiens. L'ingéniosité de son cœur lui apprit comment il pouvait réussir. Et encore aujourd'hui, il sait mieux que personne comment on accueille ses hôtes, comment on porte un toast et comment on vide son verre,..... comment on oblige.

Abgar Johannissian a été le pivot de notre voyage en Arménie, il en fut le véritable organisateur, et ses lettres d'introduction nous ont ouvert toutes les portes.

Le résultat de nos démarches fut d'arrêter l'itinéraire suivant : Tiflis, Karaklissa, Erivan, Etchmiadzin, Alexandrapol, Ani, Alexandrapol, Tiflis. Nous faisions le tour complet de l'Arménie russe en côtoyant les frontières de la Perse et de la Turquie.

(*A suivre.*) PIERRE AUBRY.

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE CHANT GRÉGORIEN

PROFESSÉ A LA « SCOLA CANTORUM » DE PARIS

(*Suite*)

CHAPITRE II

DU RYTHME ORATOIRE

§ I

a) Le rythme est la succession, d'après certaines règles, des temps forts et des temps faibles, des temps longs et des temps brefs. Le rythme oratoire est celui du discours ; il peut régler en même temps la mélodie qui s'adapte à un texte littéraire.

b) *Le rythme ou succession des temps forts et faibles résulte du bon phrasé.* Celui-ci est, en premier lieu, le résultat de l'*accentuation*.

En toute langue, il y a dans chaque mot une ou plusieurs syllabes plus fortes, plus accentuées que les autres. En français, dans un mot de deux syllabes, c'est tantôt l'une, tantôt l'autre des syllabes qui est accentuée ; ainsi, *mai*son, *ta*bleau, *dis*cours, *succes*sion, ont la dernière forte (mots à terminaison masculine ou *oxytons*) ; au contraire, por*te*, *cha*pel*le*, ta*ble*, ryth*me*, sont accentués sur l'avant-dernière (terminaison féminine ou mots *paroxytons*).

En latin, tous les mots de deux syllabes sont *paroxytons*. Ainsi :

por*ta*	correspond à	por*te*
ho*ra*	»	heu*re*
ro*sa*	»	ro*se*
her*ba*	»	her*be*
ter*ra*	»	ter*re*
tem*plum*	»	tem*ple*
ar*bor*	»	ar*bre*

On devra donc s'habituer à prononcer correctement les mots de deux syllabes en appuyant sur la première. On remarquera que presque tous

les mots français qui correspondent aux latins ont l'accent sur la même syllabe.

Exercice : *Ave maris stella*, aux vêpres de la très sainte Vierge.

c) On a pu remarquer comment les mots français ont été tirés du latin et ont conservé la syllabe accentuée sur la même voyelle, tantôt en remplaçant les autres syllabes, tantôt en les supprimant.

Ainsi :

ma*re*	correspond à	mer
stel*la*	»	*étoile* (*estelle*)
vir*go*	»	vier*ge*
no*men*	»	nom

Ce sera un exercice salutaire que de chercher ainsi les dérivations du latin en français.

§ 2

a) Quand les mots latins ont plusieurs syllabes, ils ont l'accent tonique sur l'avant-dernière (paroxytons) ou sur celle qui précède (proparoxytons). De plus, comme en français et en toute langue, il faut distinguer un *accent secondaire*.

b) *Pour bien prononcer l'accent tonique dans les mots de plusieurs syllabes, il n'y a qu'à observer la syllabe qui, dans les livres d'église, est surmontée d'un accent. L'accent* secondaire *se place deux syllabes avant et après l'accent tonique.* On évitera cependant de trop appuyer sur les dernières syllabes.

*glo*riósus, *servi*tútem, Dóminus, glória, *miseri*córdia, *multi*túdinem.
acc. sec. acc. sec. acc. sec. acc. sec.

Exercice : *Pange lingua*, *Adoro te*, *Ave verum*, en l'honneur du saint Sacrement.

c) On a vu qu'en passant du latin au français, certaines syllabes latines ne sont point restées. On le remarquera mieux encore dans les proparoxytons latins suivants :

tá*bula*	est devenu	ta*ble*
ré*gula*	»	rè*gle*
*miseri*córdia	»	*miséri*cor*de*
glór*ia*	»	gloi*re*
án*gelum*	»	an*ge*

Malgré cela, les syllabes accentuées n'en concordent pas moins.

L'accent tonique a reçu des anciens le nom d'*arsis*, ou élévation, par rapport à l'élévation de la voix sur l'accent ; les syllabes finales sont nommées *thesis* ou déposition.

Mais par suite de la théorie de l'accent secondaire, nous pourrons, si

acc. s.
celui-ci tombe à la fin d'un proparoxyton — *Dóminus* — le considérer comme un *ictus* de *thesis*, et l'autre comme *ictus* d'*arsis* — *Déus*.

L'accent secondaire de thesis est annihilé par l'accent d'arsis du mot suivant, si la syllabe tonique est la première.

*Dó*minus *Dé*us, *multitú*dinem *má*li
acc. t. acc. t. acc. s. acc. t. acc. t.

Le même accent secondaire de thesis annihile, au contraire, l'accent secondaire qui commencerait le mot suivant :

*multitú*dinem servitútis
acc. s. acc. t. acc. s. acc. t.

§ 3

a) Nous avons vu que le rythme, ou mesure, des paroles, s'adapte aussi à la mélodie qui les accompagne, d'où nécessité d'observer correctement l'accentuation du mot en chantant.

b) *En chantant un texte, on ne donnera pas aux notes d'autres valeurs fortes que celles du texte*, c'est-à-dire les accents. *On doublera de plus la dernière note de chaque distinction ou division de la phrase*, marquée généralement par les petites barres ‡

2 temps
Ecce sacerdos magnus.
Pater noster qui es in cælis.

A la fin des phrases ou des vers, et avant les grandes barres ‡ *on doublera l'avant-dernière note* en même temps que la dernière, *si elle est accentuée.*

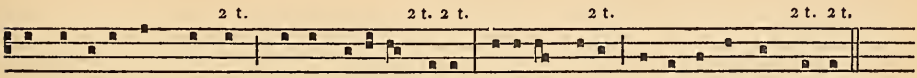
2 t. 2 t. 2 t.
Placuit Deo ‡ et inventus est justus ‡

Si elle n'est pas accentuée, elle gardera sa valeur :

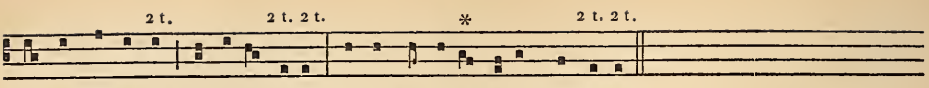
2 t. 1 t. 2 t.
Laudate eum ‡ omnes populi ‡

Exercices : Solfier, puis vocaliser la première mélodie ; ensuite, faire plusieurs fois la lecture de chaque texte, et les chanter.

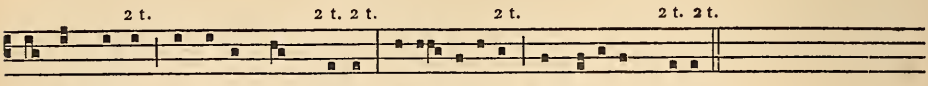
N. B. — Plusieurs livres notent les temps doublés, comme nous l'avons fait plus haut, par un petit point après la note. Les syllabes accentuées sont en italique.



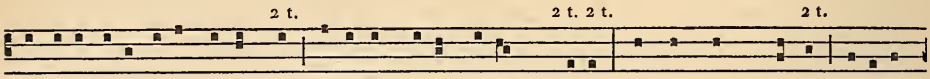
Ecce sac*é*rdos *ma*gnus, *qui* in di-*é*bus *su*-is *plá*cu-it *De*-o *et* in*vén*tus est *jus*tus.



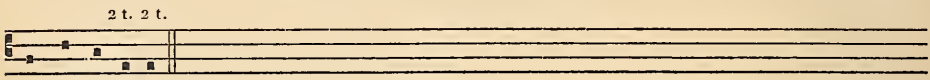
Non *est* in*vén*tus *sí*mi-lis *illi*, *qui* conser*vá*ret *le*gem Ex*cél*si.



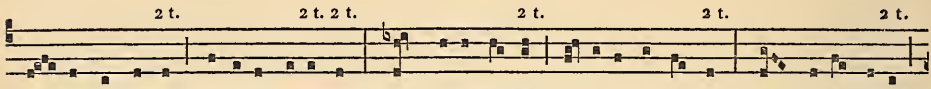
Tu es *Pe*trus, et *su*per hanc *pe*tram æ-*di*- fi*cá*bo Ec*clé*si-am *me*-am.



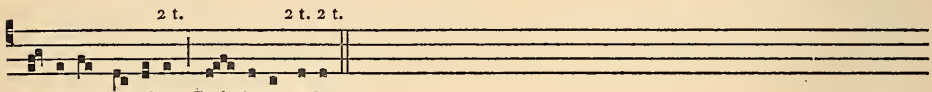
*An*nulo *su*-o *sub*arr*há*vit me *Dó*minus *me*-us *Je*sus *Chri*stus, et *tan*quam *spon*sa *decorá*-



vit *me* co-*ró*na.

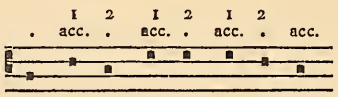


I- ste con*fés*sor *Dómini* col*én*tes Quem *pi*-e *lau*dant *pópuli* per *or*bem, Hac *di*- e *lætus*



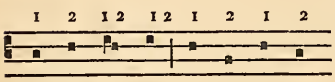
mé-ru- *it* be- *á*tas *Scán*dere *se*des.

c) La succession des accents fait que souvent la mélodie est régulièrement divisée, c'est-à-dire que les temps forts peuvent revenir tous les deux, trois, cinq temps, si les accents se succèdent régulièrement comme dans une hymne :

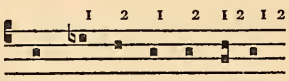


Te lu- cis ante termi-num, etc.

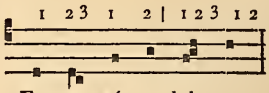
Toutefois, ces combinaisons résultent plutôt de ce que le compositeur de la mélodie a mis deux ou trois notes sur une syllabe :



Ser-ve bo- ne et fi- dé- lis.



in mó- di- co fi- dé- lis.



Eu- ge sér-ve bó- ne.

Nous le remarquons mieux en étudiant le rythme des chants ornés.

* La seconde note remplace le temps double.

CHAPITRE III

DES NEUMES

§ I

a) Des accents, dit un auteur ancien, est venue la figure nommée *neume*. Les neumes ou notes sont les signes formés d'accents et de points combinés et groupés dans l'écriture comme le sont les sons dans l'exécution.

b) Les principaux neumes sont :

punctum (points)	virga (accent aigu)	dérivés du	point	et de l'accent
deux sons ascendants		podatus	(pes)	epiphonus
» descendants		clivis	(clinis, flexa)	cephalicus
trois sons ascendants		scandicus	(salicus)	
» descendants		climacus		ancus
» dont un plus élevé		torculus	(pes flexus)	
» dont un plus grave		porrectus	(flexa resupina)	

Il importe de parfaitement distinguer les neumes dans la notation, pour bien exécuter les groupes. On ne confondra donc pas la *virga* ou le *punctum* isolés, de ceux qui sont en composition dans le *climacus* ou le *scandicus*.

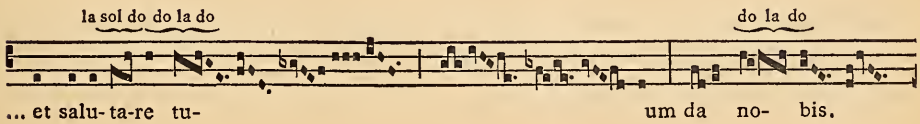
punctum faisant partie du neume (*scandicus*).

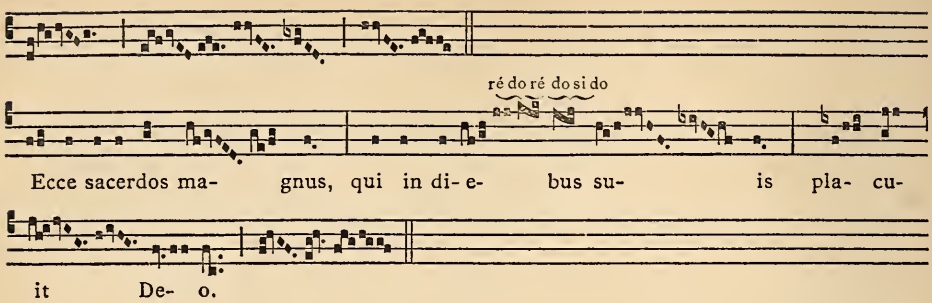
punctum isolé du neume suivant (vaut deux temps sur la même syllabe)

virga faisant partie du *climacus*

virga isolée (vaut deux temps sur la même syllabe)

Exercices : habituez-vous à distinguer les neumes des mélodies suivantes, puis à les solfier, puis à les vocaliser sur *a*, enfin à chanter les paroles.





c) On doit chercher la première origine des *neumes* ou figures de notes dans les accents musicaux de la Bible. Ces accents de forme spéciale, et dont la signification a passé dans le chant psalmodique des différentes Eglises chrétiennes, représentent chacun une mélodie, une phrase. Plus tard, on appliqua à la *notation* musicale les signes sténographiques dont se servaient les *notaires* pour rédiger leurs *notes*. De toutes ces combinaisons sont sortis les neumes.

Les plus anciens livres de chant latins sont ainsi notés, et comme les auteurs nous attestent qu'on les corrigeait d'après l'exemplaire romain de saint Grégoire le Grand, nous pouvons assez raisonnablement conclure que ce recueil était ainsi noté.

Toutefois, les usages de chaque nation et des écoles influèrent sur l'écriture neumatique, de telle sorte que nous pouvons distinguer principalement :

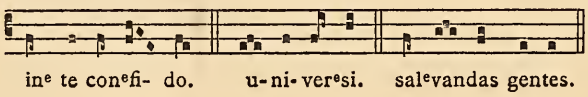
Les neumes accents ;

La notation à points liés, dans laquelle les éléments des neumes sont attachés les uns aux autres ;

La notation à points superposés, dans laquelle les éléments des neumes sont désassociés et se superposent les uns au-dessus des autres d'après certaines règles.

Dans ces notations, qui sont encore différenciées par des détails sur lesquels il serait oiseux de s'étendre, le groupement neumatique reste toujours parfaitement observé.

Les formes secondaires des podatus, clivis, etc., correspondent dans la notation au choc de deux consonnes en certains cas, particularités de l'ancienne prononciation latine ; ces modifications *semivocales* expriment un *demi-son* qui répond à l'intercalation d'un *e* muet entre ces deux consonnes. Ex. :



§ 2

a) Il existe d'autres neumes, ou bien formés par la combinaison des précédents, ou servant d'accents, ou indiquant une expression ou une ornementation particulière.

Voici ces principales combinaisons :

scandicus	flexus
climacus	præbipunctis
climacus	prætripunctis
podatus	subbipunctis
podatus	subtripunctis
climacus	resupinus
torculus	resupinus
clivis	repercussa

b) Formules expressives [1] :

Pressus : p p p formé par la rencontre de deux neumes sur un même degré, ou encore devant un neume : : c'est une *note forte.*

Strophicus : punctum juxtaposés,
ou après un neume : : c'est une *note faible.*

Quilisma : est toujours encadré dans une tierce ascendante : . Pour l'exécuter, on allonge la note précédente (ou le groupe précédent), et on glisse légèrement sur le *quilisma.*

Exercices sur les neumes d'expression :

N. B. — Nous exprimons par - q. l'allongement de la note ou du groupe qui précède le *quilisma.*

pr. str. - q. - q. - q. — q. pr.

Alle-lu^e^ia. Ascendit De- us in iu- bi-

str. pr. pr. str. pr. pr.

la- ti- o- ne et Do- mi- nus in^e^vo- ce tu-bæ, al^e^-

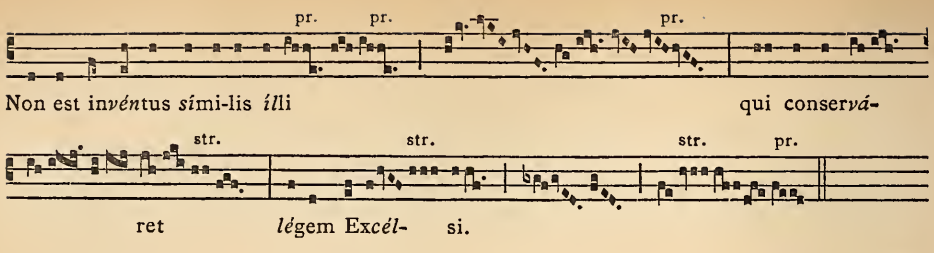
pr. str. str.

le- lu^e^ia.

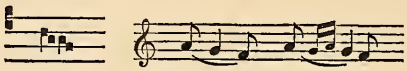
str. - q. - q. — q. - q.

Alle-lu- ia.

1. Nous jugeons inutile d'entrer ici dans le détail complet des neumes apposés, de l'*apostropha*, de l'*oriscus* et de leurs combinaisons, qui ne se distinguent pas dans la forme de la notation actuelle.

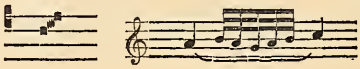


c) Dans l'écriture neumatique ancienne, les notes formant *pressus* ne correspondent pas toujours à la notation actuelle : on distinguait, entre autres, le *pressus major* du *pressus minor*. D'une façon générale, il paraît avoir été exécuté avec un mordant soit inférieur soit supérieur, suivant sa place, sans doute.



Les neumes classés sous le nom de *strophicus* se distinguaient des punctum par leur forme, celle d'une apostrophe ' d'où les désignations *d'apostropha* ', de *distropha* '', de *tristropha* '''. En composition avec les neumes de deux sons, ils forment la *clivis strophica* et le *podatus strophicus* (connu plutôt sous le nom de *pes quassus*). C'était un son battu et répercuté ▪▪▪ = ♪♪♪ comme on en rencontre encore à l'époque de Bach.

Le *quilisma* était d'une exécution difficile et délicate et paraît s'être rendu à peu près de cette manière :

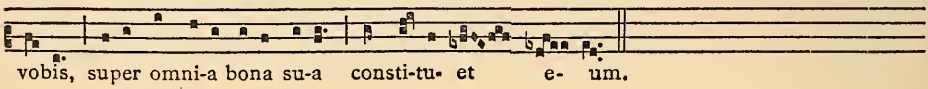


(A suivre.)

A. Gastoué.

* * *

ERRATUM. — Nous rétablissons, comme elles doivent être lues, les deux lignes suivantes, parues incomplètes dans notre dernier numéro, page 323 :



* Ces deux notes s'exécutent comme ♪♪

NOTRE CONCOURS

Le concours que nous avions ouvert au mois de septembre et dont, sur diverses demandes, nous avions prolongé la clôture jusqu'à Noël, nous a apporté un certain nombre de travaux, dont nous retiendrons quatre seulement.

L'auteur du n° 1 (devise T. O.) a, à notre avis, été trop obsédé par le souci de la carrure rythmique et mélodique, dont cependant nous avions laissé entrevoir les inconvénients et les difficultés dans un morceau de ce genre. Aussi, T. O. a-t-il été entraîné à composer ainsi deux séries de mélodies, l'une de cinq, l'autre de douze demi-strophes. C'est évidemment beaucoup de travail pour un résultat qui eût été plus aisé à obtenir.

Le n° 2, *Puer natus est nobis*, est à coup sûr le plus simple de caractère, et, à première vue, le moins exempt de recherches. Cependant, en y regardant de près, on s'aperçoit que l'auteur connaît bien sa modalité médiévale, et a su l'employer à mettre en relief les accents du vers de la façon la plus heureuse. Cette composition, en rythme libre, est écrite dans le premier mode ecclésiastique, avec alternance de deux mélodies, une pour chaque chœur, plus une variante pour la demi-strophe finale, *Per virtutem*. Cette petite composition est parfaite; peut-être eût-elle gagné à ce que la seconde demi-strophe fît une cadence en retour sur la tonique, correction que nous proposons.

Le n° 3, avec la devise : *Wilhem : De la mort, Dieu l'a préservée*, nous vaut un très important travail, dont l'auteur a cru devoir chercher dans la rythmique antique l'explication ou au moins les principes du rythme de Jacopone, qui certes n'y pensait guère. Aussi, comme T. O., l'auteur du n° 4 s'est-il trouvé entraîné à des complications énormes résultant de sa manière d'envisager la pièce à mettre en musique.

Enfin un n° 4, portant en épigraphe : *Je trouverai mon paradis dans les splendeurs religieuses du* XIIIe *siècle*, est, pour la simplicité et la justesse du goût déployé, comparable au n° 2, *Puer natus est nobis*. Emploi du rythme libre et la modalité grégorienne font preuve d'une compréhension parfaite des conditions nécessitées par une œuvre de ce genre; mais on pourrait dire que l'auteur n'a fait que s'inspirer de la musique liturgique ancienne ou qu'il a cherché à y adapter de nouvelles formes. Le style n'en est pas assez net, et la coupe de la demi-strophe pas assez accusée par une cadence de tonalité incertaine, qui serait à sa place dans une strophe de trois ou quatre vers, mais n'indique pas assez la reprise des deux chœurs. L'accompagnement dont l'auteur a doté sa composition est simple, de bon goût; mais la basse est trop étendue, et si la mélodie est chantée par des voix d'hommes, opère trop de croisements avec elle, à moins de descendre le tout d'une octave, ce qui entraînerait des positions

impossibles à l'orgue, sans faire mention d'un emploi éventuel de 16 pieds qui donnerait trop d'importance à la basse : cet accompagnement à de plus l'inconvénient d'accuser des coupes rythmiques régulières qui contrastent trop avec le rythme libre de la mélodie.

Enfin il est à regretter que pour le troisième vers : *Dum jacebat..*, l'accompagnement ait été traité note contre note suivant le vieux système, alors que dans le restant de la pièce il laisse la mélodie se dérouler librement.

En résumé, tenant compte des appréciations ci-dessus et des corrections que nous sommes amenés à demander aux concurrents, nous ne décernons pas de premier prix, et attribuons un second prix *ex æquo* aux compositions nos 2 et 4.

Le dépouillement des enveloppes a fait connaître que M. l'abbé R. Mauzac, curé de Lavérine, par Saint-Jean de Védas (Hérault), *Puer natus est nobis*, et « F. B. ancien élève de la Scola Cantorum » — qui est prié de se faire connaître — *Je trouverai mon paradis dans les splendeurs religieuses du XIIIe siècle*, sont les auteurs de ces compositions, qui seront publiées dans la *Tribune*.

La Tribune.

INAUGURATION DU GRAND ORGUE DE LA SCOLA

Un retard apporté à la publication de ce numéro de la *Tribune* me permet de parler de l'inauguration du grand orgue que j'avais annoncée dans le *Mois musical.*

Ce fut une fête tout à fait intime et familiale, bien que l'assistance fût très nombreuse. Il régnait dans la salle un esprit d'entente qui pour être tacite n'en était pas moins très réelle: tout le monde savait qu'on allait assister à la remise du grand orgue par M. Mutin, successeur de Cavaillé-Coll, à Charles Bordes, directeur de la *Scola,* et que l'on saisissait cette occasion de rendre hommage une fois de plus au maître éminent dont le talent a atteint un degré si élevé, à l'homme de cœur dont la vie fut un modèle de droiture et de bonté, au président de la *Scola :* j'ai nommé Alexandre Guilmant.

M. Charles Mutin, facteur de l'orgue inauguré, prit le premier la parole:

Mon cher Maître,

L'homme aimable qui préside aux destinées de cette Ecole m'a prié de vous remettre le grand orgue que voici, et je suis tout heureux de saisir cette occasion pour vous témoigner une fois de plus ma respectueuse sympathie et pour vous adresser l'hommage ému de ma très grande admiration, non seulement à cause de votre beau talent, mais encore pour les qualités d'esprit et de cœur qui font de vous l'artiste admirable que vous êtes.

Je suis, il faut l'espérer, meilleur facteur d'orgues qu'orateur, et dans cette touchante manifestation à laquelle on me fait l'honneur de me convier, j'exprimerai bien incomplètement tout ce que je ressens.

Il me faudrait pouvoir vous dire l'influence bienfaisante que vous et l'un de vos plus illustres collègues avez eue sur mon existence, tout ce que j'ai acquis chaque fois que j'ai eu le bonheur de vous entendre et de vous approcher!

Pour savoir depuis combien de temps je vous admire..... et je vous aime, et à quelle époque remonte pour moi cette chasse aux émotions inconnues, il faut me reporter à vingt-cinq ans..... bientôt, alors que, gamin encore, j'allais tirer les jeux au Trocadéro, lors de la fondation par vous des grands concerts.

Je puis bien vous avouer aujourd'hui que vous m'avez effrayé plus d'une fois et que je désespérais d'arriver jamais à savoir ce que c'était qu'un grand orgue, tant je restais étonné des effets prodigieux que vous en tiriez. Pour ma bonne mère, qui s'étonnait de ma vocation, le roi des instruments n'avait jamais été qu'un grand placard orné de tuyaux de gouttière, et lorsque je réfléchissais seul, je me prenais à regretter

d'avoir voulu en connaître davantage... Que les temps sont heureusement changés depuis !

Cher Maître, Widor a bien voulu écrire récemment « que si l'Ecole d'orgue française est aujourd'hui si haut placée dans l'estime du monde, c'est aux instruments de Cavaillé-Coll qu'elle le doit, et qu'elle monte toujours en même temps que les moyens qu'on lui donne sont plus parfaits. » Une appréciation d'un sens aussi élevé ne peut s'adresser qu'au savant qui fut mon prédécesseur; en ce qui me concerne, il me plaît de dire que vous avez été les premiers artisans de ce développement et de cette perfection.

Lorsque M. Bordes est venu me demander de remplacer le chétif « youyou » perdu dans cette belle salle, je n'ai pensé qu'à vous, mon cher Maître, et mon unique but a été de vous satisfaire et de construire un instrument digne de vous... Digne de vous! C'était osé... Ai-je réussi ?

Si imparfaite que soit cette œuvre, elle chantera sous vos doigts; vous lui donnerez une vie que nous ne lui soupçonnons pas encore, et je souhaite qu'elle ne soit pas si mauvaise qu'elle doive empêcher le charme.

Heureux sont ceux qui, comme vous, mon cher Maître, peuvent par leur talent... par leur génie, donner à ceux qui les entourent comme une vision de l'infini !

Immédiatement après M. Vincent d'Indy:

Cher Maître,

C'est aujourd'hui fête à la Scola Cantorum.

En liturgie, toute solennité est placée sous l'invocation d'un patron, et c'est son grand patron que la Scola se réjouit aujourd'hui de fêter en vous, ce patron qui alors qu'elle savait à peine marcher, il y a 7 ans déjà, voulut bien assurer ses premiers pas dans la voie artistique qu'elle se flatte de n'avoir pas désertée; ce patron qui, par la fermeté de ses convictions et l'honnête sincérité de son caractère d'artiste, sut inspirer aux élèves, alors peu nombreux, que nous nommons maintenant avec quelque vanité « nos anciens », les solides principes d'amour de l'Art et de respect des belles œuvres dont ils sauront garder toujours la mémoire.

Plusieurs d'entre eux sont actuellement devenus professeurs dans cette Ecole, et c'est ainsi que votre enseignement aura servi à former les générations d'organistes et de compositeurs qui s'y succèdent, chaque année plus nombreuses.

Vous souvient-il de notre pauvre petit orgue de la rue Stanislas ?

On y honorait Bach et les maîtres, tout en déplorant que les sonorités en fussent impuissantes à traduire dignement les œuvres de génie.

Qui eût poussé l'audace jusqu'à oser prédire alors la fête d'aujourd'hui ?

Depuis ce moment, la Scola a grandi, car toute idée forte exempte d'orgueil et de pensée personnelle est appelée à prospérer; des vingt élèves que l'Ecole comptait en 1897, le nombre a plus que décuplé, et c'est ainsi qu'aujourd'hui nous avons la joie de vous offrir enfin un instrument digne de vous et de votre haut enseignement.

La bienveillante amitié du successeur de ce modeste homme de génie qui avait nom Cavaillé-Coll et qui, malgré l'effort des basses jalousies, n'a point encore de rivaux dans la facture d'orgue, nous a permis d'établir cet instrument que nous tenons à vous consacrer en hommage de pieuse reconnaissance.

Je disais tout à l'heure que l'orgueil, ce fatal déprimant artistique, était banni de la Scola ; je me trompais : nous avons tous au fond du cœur un sentiment d'orgueil, mais d'un orgueil louable, celui de voir à notre tête un Alexandre Guilmant.

Ce nom est à nos yeux comme la glorieuse inscription du drapeau, car il est synonyme de savoir, d'amour, de conscience artistique.

Oh ! point n'est besoin de lui accoler les titres caducs recherchés avec une avide sollicitude par les arrivistes et les impuissants dans le but d'étayer des noms destinés à l'oubli, — Bach et Beethoven ne furent membres d'aucune académie, — cependant nous nous permettons, Maître, d'associer à votre nom un vocable qui nous est cher, à nous, disciples de César Franck, celui de *père*.

Vous êtes en vérité le père de la Scola Cantorum, et si Charles Bordes, l'inlassable pionnier, si nous tous, les professeurs, nous nous efforçons de faire notre devoir sans hésitation et sans faiblesse, c'est que, fiers de marcher à vos côtés, nous nous sentons soutenus par votre exemple et que nous avons en notre *père* une confiance absolue, certains que nous sommes de trouver toujours en lui un guide sûr dans la vraie route de l'Art et un aide généreux dans la célébration de la divine Beauté.

Puis ce fut Charles Bordes qui, après ces hommages rendus au maître Guilmant, joignit ses remerciements à ceux de MM. Mutin et d'Indy et sut très habilement glisser la question pratique à côté de la question sentimentale.

Il s'exprima en ces termes:

MESDAMES,
MESSIEURS,

Que puis-je dire après les paroles qui viennent d'être échangées? rien, sinon de m'associer, et cela de tout cœur, aux hommages qui ont été adressés au modeste grand artiste, à notre cher maître Alexandre Guilmant. Qu'il me permette de le remercier tout particulièrement d'avoir, lui, maître célèbre, au sommet de la renommée, déjà au déclin de la vie, cru en mon œuvre, à ma folle entreprise d'alors, encore folle au-

jourd'hui peut-être — nous allons en causer tout à l'heure — et d'avoir accepté de s'associer à un téméraire auquel la fortune et la Providence ont souri plus qu'il ne le méritait, mais qui ne pouvait se refuser à soutenir les « braves gens » qui avaient cru en sa présomptueuse entreprise et s'y étaient livrés en toute confiance, je veux parler de vous, maîtres, Alexandre Guilmant et Vincent d'Indy, qui n'avez cessé de m'assister de vos conseils et de votre peine malgré vents et marées, malgré les menées de toutes sortes qui ont dû vous assaillir, qui vous ont assaillis. Vous êtes restés fidèles à la Scola, vous avez cru à la Scola, vous y croyez toujours. Maîtres, merci : la seule joie à laquelle j'aspire, c'est d'être sûr de vous avoir donné à vous, mon cher maître, un bel orgue digne de vous ; à vous, mon cher d'Indy, un beau champ d'action où puisse évoluer votre admirable et féconde initiative, votre lumineux esprit, cette école, plus modeste qu'on veut bien le dire, où l'on ne cherche qu'à faire de la besogne saine et communier en Bach et ses prophètes, sous votre haute direction morale et artistique. Qu'elle vienne à être grande, digne de vous deux, c'est tout ce que je puis espérer de plus beau. Alors j'aurai donné ma mesure et n'aurai plus qu'à vous laisser agir, je pourrai m'endormir tranquille, sûr de la besogne faite et bien faite.

Mais pour arriver à ce résultat il faut, Mesdames et Messieurs, que l'œuvre s'allège des charges qui l'accablent et que nous lui trouvions des ressources. Puisque je dois vous parler de comptes, laissez-moi vous dire que ce n'est pas tout de donner au maître Guilmant un orgue digne de lui ; il faut encore le payer. Je sais que la maison Cavaillé-Coll n'est pas à ses premières prouesses quand il s'agit de faire grand et beau et de faire passer l'art avant toutes choses ; le grand homme qu'était Cavaillé-Coll en a su quelque chose, et s'il a eu les joies des découvertes, il a connu aussi les affres de la détresse, aussi ne peut-on parler de cette mémoire sans se découvrir. Eh bien, je tiens à le dire tout haut ici, M. Mutin, en ce qui nous concerne, a été grand comme l'aurait été le « Père Cavaillé », comme on dit familièrement, et je vous assure qu'il n'a pas cherché à s'enrichir. Je n'ai pas à vous donner ici tous les détails de notre contrat, mais il est tout à sa louange ; qu'il me suffise de vous dire qu'il a trouvé le moyen de nous avoir fourni un orgue provisoire que vous avez connu ici et rue Stanislas, pendant trois ans, sans que nous eussions eu bourse à délier, puisque tous les acomptes que j'avais versés sur cet instrument ont été comptés en amortissement de celui-ci. Mais celui-ci vaut un gros prix, plus de *trente mille francs*, et en dehors des acomptes dont je parlais tout à l'heure, je n'ai pas encore versé un traître sou. Je sais bien que M. Mutin m'a donné des années pour attendre ; mais si les morts vont vite, les années vont plus vite encore, et je voudrais bien payer mon orgue avant de mourir. Pour cela il faut m'y aider, et si je ne compte pas ramasser mes trente mille francs dans vos rangs, j'espère bien un peu en retirer non le dixième, mais le centième, si je compte en dehors de la quête la vente d'une partie des plaquettes contenant la Cantate qui sera chantée ce soir et que vous ne manquerez pas d'acheter et de venir entendre.

Avant de prier M. le Curé de Saint-Gervais, le doyen des curés de Paris, de procéder à la bénédiction liturgique de notre orgue, permettez-moi de l'associer aux remerciements que j'adressais tout à l'heure aux deux maîtres ici présents. Si Guilmant et d'Indy ont cru à notre œuvre alors qu'elle débutait seulement et avait à peine fait parler d'elle par les exécutions de Saint-Gervais qui la préparaient, M. le Curé de Saint-Gervais a eu, lui, le mérite d'y avoir cru avant tout autre, puisqu'il en a facilité l'éclosion. Une grande part de mérite lui revient à lui. Nous ne saurions trop lui en être reconnaissants, et rares sont les curés, en général, qui savent discerner le bien du mal *en art*, comme ils savent le discerner si bien *en conscience*. J'aurais voulu lui demander de prononcer ici quelques mots ; mais j'ai eu égard à son grand âge. Qu'il me suffise de vous lire la simple lettre qu'il m'adressait pour me dire qu'il voulait bien honorer de sa présence cette cérémonie.

« Mon cher ami,

« J'accepte bien volontiers d'aller bénir l'orgue de la Scola et de me joindre à vous pour cette cérémonie, car c'est une chrétienne pensée de demander à la liturgie de bénir ce noble instrument qui donne tant de relief à toute belle composition musicale, mais dont la destinée première et principale est d'être consacré au culte de Dieu.

« Je sais la haute valeur morale et artistique du maître renommé qui doit tenir votre orgue dans cette circonstance solennelle, et je me sens heureux et fier de me trouver ainsi associé à vous et à M. Guilmant pour cette fête de famille.

« Ah ! combien nous tous ici, clergé et paroissiens de Saint-Gervais, nous aurions été flattés et honorés d'avoir un pareil organiste ! Mais on doit se tenir à l'écart quand on ne peut offrir à un homme d'un tel mérite qu'un pauvre vieil orgue, dans une paroisse plus pauvre encore.

« Veuillez agréer, mon bien cher ami, mes plus cordiales salutations.

« J. de Bussy,
Pr. »

C'est un suprême hommage à Alexandre Guilmant, et je ne pouvais mieux terminer qu'en vous citant cette lettre du doyen des curés de Paris, d'un curé qui respecte l'art, l'admire comme une des belles formes d'éclat de la liturgie, et sait apprécier la valeur et la reconnaissance que l'on doit aux artistes qui sont ses ministres.

Ensuite M. l'abbé de Bussy, curé de Saint-Gervais, qui, ainsi que l'on vient de le voir, avait tenu, malgré son grand âge, à venir lui-même bénir notre grand orgue, procéda aux rites de cette bénédiction pendant que les chanteurs de Saint-Gervais faisaient entendre un *Ave Maria* de Palestrina et le *Laudate Dominum* en faux-bourdon. Ils étaient dans les galeries supérieures, ce qui donnait à leur chant une sonorité que l'on entend ordinairement dans les églises et contribuait par cela même au recueillement des assistants dans cette solennité : on hésitait presque à applaudir, se demandant si l'on était vraiment dans une salle de concert et non dans une chapelle.

Entre les versets du *Magnificat*, le maître Guilmant, qui avait déjà pris possession du superbe instrument en jouant le prélude et la fugue en *mi mineur* de Bach, fit des improvisations d'une inspiration vraiment religieuse et, je tiens à appuyer sur ce mot, tout à fait *moderne*. Il est impossible de joindre en effet plus de hardiesse dans les modulations, les harmonies, les sonorités même, à un sens plus pondéré du sentiment religieux et de la solennité de la cérémonie. Ce furent là quelques moments tout à fait sublimes et qui laisseront une trace inoubliable dans l'esprit des assistants.

Comme sortie, le maître exécuta une allègre fugue en *ré majeur*, de sa composition.

Voici comment est registré notre nouvel instrument. On verra par la nomenclature des jeux à quelles multiples variétés de combinaisons il peut se prêter :

1er CLAVIER

GRAND ORGUE

C à G, 56 notes

1° Bourdon 16 p. — 2° Montre 8 p. — 3° Flûte harmonique 8 p. — 4° Salicional 8 p. — 5° Bourdon 8 p. — 6° Prestant 4 p. — 7° Trompette 8 p.

2e CLAVIER

POSITIF EXPRESSIF

C à G, 56 notes

1° Cor de nuit 8 p. — 2° Dulciana 8 p. — 3° Flûte creuse 8 p. — 4° Flûte douce 4 p. — 5° Nasard 2 p. 2/3. — 6° Quarte de Nasard 2 p. — 7° Tierce 1 p. 3/5. — 8° Cromorne 8 p.

3e CLAVIER

RÉCIT EXPRESSIF *C à G, 56 notes*

Laye des jeux de fonds.

1° Flûte traversière 8 p. — 2° Viole de gambe 8 p. — 3° Voix céleste 8 p. — 4° Flûte octaviante 4 p.

Laye des jeux de combinaisons.

5° Plein jeu 4 rangs. — 6° Basson 16 p. — 7° Trompette 8 p. — 8° Basson et Hautbois 8 p. — 9° Clairon 4 p.

PÉDALE SÉPARÉE *C à G. 32 notes.*

1° Contrebasse 16 p.
2° Soubasse 16 p.
3° Bourdon 8 p.
4° Basse 8 p.
5° Violoncelle 8 p.
6° Bombarde 16 p.

PÉDALES DE COMBINAISONS

1° Tirasse Grand-Orgue.
2° id. Positif.
3° id. Récit.
4° Combinaisons Pédale.
5° id. Grand-Orgue.
6° id. Récit.
7° Expression Positif.
8° Expression Récit.
9° Copula Grand-Orgue.
10° id. Positif au Grand-Orgue.
11° id. Récit unisson au Grand-Orgue.
12° id. Récit Octaves graves au Grand-Orgue.
13° id. Récit au Positif.

Le soir, la salle de concerts se trouva de nouveau remplie. Un concert de musique profane succédait à l'audition de musique religieuse de la journée.

M. Alexandre Guilmant ouvrit la séance en exécutant les prélude et fugue en *mi bémol* pour orgue, de Bach. Puis ce fut Mlle de la Rouvière qui, avec le hautbois concertant de M. Gundstoett, chanta un air de la cantate *Ich hatte viel Bekummerniss* du

même Bach. Ce fut ensuite un concerto de Hændel pour orgue et orchestre, dont le maître Guilmant registra le final avec tant d'originalité et de charme qu'il dut le dire une seconde fois. Enfin M. Joseph Debroux, l'excellent violoniste souvent applaudi dans notre salle, fit entendre le prélude et la fugue en *sol mineur* de Bach, pour violon seul, d'une exécution si difficile, et, pour finir la première partie de ce concert, M. Guilmant joua sa sonate pour orgue, de large inspiration et de sonorité puissante.

La seconde partie était consacrée à la cantate de Bach « Pour les élections municipales de Leipzig », *Wir danken dir, Gott.* Cette cantate, qui n'avait jamais été exécutée à Paris, ne le cède en rien en beauté à ses sœurs, avec lesquelles nous fîmes connaissance l'an dernier à la *Scola.* Dans celle-ci la partie d'orgue est plus importante. Elle avait été gravée spécialement pour la circonstance, avec le portrait de M. Guilmant et les discours prononcés dans la journée : les assistants emportèrent cette brochure comme souvenir de la fête de famille à laquelle ils avaient pris part. Somme toute, ce fut une belle journée pour la *Scola*, pour le maître Guilmant et pour tous ceux qui portent intérêt à l'art élevé et désintéressé.

MARCEL LABEY.

Nous donnons ci-dessous l'intéressante notice de A. Pirro sur la cantate *Wir danken dir, Gott,* exécutée au concert d'inauguration, et dont le texte a été publié en tête de la partition :

Cette cantate fut écrite pour le service religieux donné à l'église Saint-Thomas de Leipzig, le lundi 27 août 1731, à l'occasion de l'élection du conseil. Pour une cérémonie analogue, célébrée à Mühlhausen, en 1708, Bach avait composé la seule cantate qui ait été publiée de son vivant, *Gott ist mein Koenig.* Dans cette œuvre de sa première jeunesse, comme ici, résonnent à l'orchestre trompettes et timbales, ces inévitables hérauts de joie, les figurants obligés de toute solennité publique, guides éclatants et compassés des cortèges officiels. Mais, sous la main de Bach, les fanfares surannées des « musiciens de ville » se parent de je ne sais quelle pompe, et la procession bourgeoise qu'elles semblent accompagner prend l'allure épique d'un triomphe. De la splendeur flamboie soudain sur la foule en marche qu'on imagine, et voici que, dans l'enchantement des sons clairs et sous l'effort lourdement ordonné des rythmes, s'organise peu à peu et naît à l'esprit cette vision d'une « suite magnifique de gens richement vêtus, évoluant sur les degrés d'un escalier monumental », comparaison suggérée à Gœthe par une ouverture de Bach où, comme dans la *Sinfonie* qui sert d'introduction à la cantate *Wir danken dir*, les trompettes chantent, allègres et somptueuses. Ici, toutefois, leur tumulte argentin n'a point suffi à Bach, et le souffle saccadé de leurs appels lui a paru trop bref. A ces accents répétés, et comme pour les relier, le maître a joint une voix continue plus riche encore, et qui domine tout. Au-dessus des marches de la montée superbe que Gœthe a rêvée, un portique merveilleux s'est élevé. C'est à un temple qu'il donne accès, et la harangue infinie de l'orgue y évoque et y prêche, d'une parole qui ne se lasse point, le seul pouvoir qui n'ait pas de limites. Nulle part Bach n'a donné pareil empire à l'orgue, en face de l'orchestre. Quand il emploie ce qu'on appelle, dans son orchestration, l'*orgue obligé,* — dans l'air d'alto de cette cantate

même on en trouve un exemple, — il se contente le plus souvent de lui confier un accompagnement discret, bien que concertant, tel qu'il le demande habituellement à un hautbois, à une flûte ou à un violon. Dans ce préambule, l'orgue prend au contraire le pas sur tout le reste, et les vocalises du soliste colossal s'épanouissent à telle distance des cuivres qu'elles surmontent que, malgré les timbales, les trois trompettes, les deux hautbois et toutes les cordes, cette musique reste, comme le disait notre vieux Costeley de la sienne propre, de la musique aérée. Il est curieux d'observer que cette introduction sonore et pleine de grandeur n'est autre que la transcription du prélude de la Suite en *mi majeur* écrite pour violon seul, composée depuis plusieurs années déjà.

Toute la cantate est empreinte d'un même caractère de jubilation. Le premier chœur, écrit sur les paroles du psaume LXXV, a pour thème principal un motif vigoureux, traité de près, motif assez fréquent dans la musique religieuse de toutes les époques, et qui inspira plusieurs fois Hændel, et Bach lui-même, en particulier dans un *Alla breve* en *ré majeur* pour l'orgue. Ce chœur reparaît du reste tout entier, et presque sans variantes, au *Gratias agimus tibi* et au *Dona nobis pacem* de la Messe en *si mineur*. Enfin l'air d'alto répète, dans un autre ton, l'air du ténor. On dirait que, pour cette œuvre de circonstance, Bach, peut-être pris de court, a craint de se confier au souffle indocile de l'inspiration, et que, sans attendre le divin frémissement du génie qui crée, il s'en est remis au labeur du génie patient qui renouvelle.

Cette cantate fut exécutée de nouveau en 1739 et en 1749.

André Pirro.

P.-S. — En vente au bureau d'Edition de la Scola, l'**Orgue de la Scola**, plaquette de luxe, contenant :

1° Les discours prononcés pendant la cérémonie d'inauguration du Grand Orgue de la Scola, par MM. Vincent d'Indy, Ch. Bordes et Ch. Mutin, le portrait de M. Guilmant et le programme des fêtes. 2° La partition (piano et chant, traduction française) de la cantate de J.-S. Bach « Pour les élections municipales de Leipzig », *Wir danken dir, Gott*, exécutée à la Scola le jeudi 20 février 1902.

Prix. . . . . cinq francs.

Les parties de chœur ont été tirées à part.

MOIS MUSICAL

LE MOUVEMENT MUSICAL A LA SCOLA

Avec la fin des vacances, la *Scola* a repris sa vie active. La salle de concerts, devenue trop petite l'an dernier pour contenir les nombreux auditeurs, a été très agrandie : la disparition d'une cloison a suffi pour cela. Une autre modification importante se fait encore dans la salle. L'orgue que nous possédions, quoique muni de deux claviers, pédales et d'un nombre de jeux fort respectable, fut trouvé insuffisant. Nous avons maintenant ou plutôt nous aurons prochainement (en février), car on ne monte pas un orgue aussi rapidement que l'on abat une cloison, un instrument à trois claviers et 26 jeux sur lequel les œuvres d'orgue du vieux J.-S. Bach pourront être exécutées avec les diverses sonorités qui leur conviennent. Notre nouvel instrument, sorti comme le précédent des ateliers de la maison Cavaillé-Coll, pourra, vu son importance, servir à donner des concerts composés exclusivement de musique d'orgue.

La saison musicale débuta en novembre par une audition du cantique de l'Avent de Schumann avec soli, chœurs et orchestre, œuvre entendue malheureusement trop rarement, intense d'expression et d'un charme mélodique exquis. A ce même concert furent entendus des fragments d'œuvres de Hændel, Rameau, Weber chantés par les solistes de la *Scola*, et deux chansons françaises de Roland de Lassus enlevées par les chanteurs de Saint-Gervais avec leur entrain habituel.

En attendant l'achèvement de l'orgue qui permettra de donner, comme l'an dernier, une série d'auditions de cantates de Bach, Charles Bordes ne reste pas inactif. Désireux de donner des concerts qui soient, non seulement une distraction, mais aussi et surtout un enseignement artistique pour les auditeurs, il annonce trois séances de musique française des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, et pour donner un aperçu historique de l'évolution dramatique de ces époques, il met aux programmes en seconde partie : le 4e acte d'*Issé*, de Destouches, le 4e acte d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau, et enfin le 1er acte d'*Alceste* de Gluck. — Une indisposition de Ch. Bordes fit malheureusement intervertir l'ordre des concerts et le premier fut celui où l'on entendit *Hippolyte et Aricie*.

Dans une première partie, Mlle Legrand, dont les progrès depuis l'an dernier sont tout à fait remarquables et font honneur à la fois au travail de l'artiste et à l'enseignement de son professeur de déclamation, Mme Raunay, chanta une cantate de chambre de Clérambault accompagnée par la viole solo de M. Casadesus et la basse continue jouée au clavecin par M. Grovlez. On entendit ensuite des pièces de clavecin de Rameau, le délicat trio des Songes extrait de *Dardanus*, du même maître, un air d'*Armide*, de Gluck, chanté par M. Jean David, ainsi que deux chansons françaises de Guillaume Costeley exécutées *a cappella* par les chanteurs de Saint-Gervais.

La deuxième partie du concert était composée du 4e acte d'*Hippolyte et Aricie*. Ce fut une révélation de Rameau dramatique pour ceux qui, ne connaissant que le Rameau des petites pièces de clavecin, ne lui accordaient qu'un talent de compositeur léger.

Dans cet acte, après un charmant duo d'Hippolyte et Aricie, des scènes de chasse, des jeux consacrés à Diane, Hippolyte disparaît englouti par le monstre envoyé par Neptune, et Phèdre pleure cette mort causée par sa calomnie. La diversité des senti-

ments exprimés dans les différentes scènes a été mise en valeur par Rameau d'une façon tout à fait extraordinaire pour son époque; il se sert de la modulation comme moyen d'expression dramatique avec un rare bonheur, par exemple au moment de l'apparition du monstre qui trouble les jeux donnés en l'honneur de Diane (passage brusque du ton de *si bémol* à celui de *la bémol*).

M. d'Indy qui dirigeait l'exécution a voulu reconstituer exactement l'orchestration du temps quant au nombre et au choix des instruments. Malgré la mention aux programmes de cette reconstitution, bon nombre d'auditeurs et certains critiques furent surpris du nombre des hautbois dont la sonorité aigrelette n'est souvent pas tamisée par l'adjonction d'autres instruments: dans le trio d'un menuet, par exemple, six hautbois jouent seuls: or il est difficile, pour ne pas dire impossible, avec les variations de température d'une sall ede concert, que six hautbois soient d'une justesse parfaite, aussi la sévérité de certains critiques nous paraît-elle excessive.

Avec les éléments très jeunes de l'orchestre de la *Scola*, M. d'Indy a su obtenir une interprétation pleine de vie. Le musicien d'orchestre, sous la conduite de ce maître, n'est plus un simple exécutant lisant sa partie et se conformant aux nuances indiquées. Il suffit d'assister aux répétitions pour voir comment M. d'Indy sait intéresser les instrumentistes à l'œuvre qu'ils exécutent. En même temps qu'il leur expose la situation dramatique, il leur fait comprendre la raison d'être de certaines nuances, la nécessité de laisser dominer les instruments auxquels le compositeur a confié la mélodie, et il obtient ainsi le concours intelligent de chacun à l'expression générale.

Mme Jeanne Raunay chantait le rôle de Phèdre, c'est dire que l'interprétation en fut parfaite; Hippolyte et Aricie, c'étaient Jean David et Mlle de la Rouvière, qui nous firent admirablement saisir la souplesse du récit de Rameau et la délicatesse de sa mélodie.

Au concert suivant qui eut lieu le 28 décembre, Mlle de la Rouvière chanta d'abord « le Berger fidèle », cantate de Rameau avec symphonie et basse continue, c'est-à-dire quatuor à cordes et clavecin. M. Jean David nous fit entendre un air d'*Armide*, de Lulli, sur les mêmes paroles que celui de Gluck, chanté au concert précédent. La comparaison était amusante à faire, et il est bien difficile de donner la préférence à l'un ou à l'autre des deux musiciens, tant ils sont tous les deux charmeurs. Le trio du sommeil extrait d'*Atys* de Lulli, obtint un succès considérable.

La seconde partie, c'était le 4e acte d'*Issé*, pastorale héroïque de Destouches, représentée pour la 1re fois en 1797. Lorsqu'il écrivit cette partition, Destouches n'avait encore fait aucune étude musicale. La couleur générale du 4e acte est jolie, mais un peu grise. Mme Lovano fit applaudir dans le rôle délicat d'Issé le timbre cristallin de sa voix, et M. Vieulle l'ampleur et la belle sonorité de la sienne dans celui d'Hilas. Charles Bordes dirigeait l'exécution. — Un fragment du 5e acte terminait le concert avec la marche des Nations, que les chœurs de Saint-Gervais chantèrent rigoureusement.

Enfin le troisième concert fut celui qui obtint le plus de succès, puisqu'on fut obligé de donner une deuxième audition du premier acte d'*Alceste*, tant il y eut de personnes qui ne purent trouver de place la première fois.

Comme aux précédentes séances, on entendit dans une première partie des œuvres de chant ou de musique de chambre: un « meslange » à trois voix de Du Mont chanté par Mlle Legrand, MM. Mille et Gébelin, avec accompagnement de viole d'amour jouée par M. Casadesus, deux chansons de Roland Lassus par les chanteurs de Saint-Gervais; un air d'*Armide*, de Gluck, par Mme Jeanne Raunay, et une délicieuse sonate de Francœur exécutée par l'excellent violoniste J. Debroux.

Tout le monde connaît le premier acte d'*Alceste*, de Gluck, œuvre admirable, dans laquelle tout concourt à l'expression dramatique; la tournure mélodique, l'affectation des tonalités à certaines situations et même la signification précise de certains motifs faisant pressentir la route que Wagner suivra plus tard. L'orchestre de la *Scola* se tira fort bien de sa tâche difficile: la marche vers le temple avec les flûtes si délicatement voilées par les violons, les gammes des instruments à cordes représentant les rayons du soleil pénétrant peu à peu dans le temple, tout cela fut rendu

avec une grande netteté et un grand souci des nuances. M. d'Indy d'ailleurs dirigeait l'exécution, aussi l'interprétation fut-elle parfaite. Les chœurs étaient composés de quelques chanteurs de Saint-Gervais, mais surtout de la classe d'ensemble vocal de la *Scola,* qui a beaucoup augmenté cette année. M. Frölich, jeune chanteur danois, récemment arrivé à Paris et qui avait appris le rôle du grand prêtre en deux jours, étonna ses auditeurs par le volume et la qualité de sa voix. Mme Raunay, qui avait été ailleurs une admirable Iphigénie, fut une Alceste non moins admirable, touchante et dramatique à la fois et dont la splendeur de l'organe n'a d'égal que le talent de l'artiste qui le possède.

Huit jours après, nouvelle exécution du même acte d'*Alceste,* avec la même interprétation; mais ce jour-là l'audition était précédée d'une conférence de M. Fiérens-Gevaërt sur Gluck et ses librettistes, conférence déjà applaudie à l'Opéra-Comique. La salle était aussi remplie que la première fois et les auditeurs firent autant de succès au chef-d'œuvre de Gluck et à ses interprètes.

Entre temps le quatuor Zimmer de Bruxelles est venu nous visiter. — Le quatuor vocal de la *Scola*, composé de Mlle de la Rouvière, Mme J. de la Mare, M. Jean David, M. Albert Gébelin, et dont la réputation n'est plus à faire puisqu'il a reçu la consécration en quelque sorte officielle du très grand public en se faisant entendre aux concerts Lamoureux, prêtait son concours aux artistes étrangers que nous avions déjà applaudis l'an dernier dans notre salle. Le programme de la séance était extrêmement chargé : deux quatuors à cordes, le 8e de Beethoven, le 2e de M. d'Indy, un duo pour violon et alto de Mozart, une sonate pour alto de Locatelli, puis le Chant Élégiaque où les deux quatuors, vocal et instrumental, se trouvaient réunis, et comme intermède quatre mélodies de Ch. Bordes sur des poèmes de Francis Jammes chantées par chacun des artistes du quatuor vocal. Ces quatre mélodies sont admirablement venues et font regretter que le jeune chef des chanteurs de Saint-Gervais n'ait pas le temps de se livrer davantage à la composition.

Le violoniste Parent a repris cette année, toujours dans notre salle, ses séances si intéressantes. Il donne encore une audition de tous les quatuors à cordes de Beethoven. Le quatuor, composé de MM. Parent, Luquin, Casadesus et Baretti, est d'une rare homogénéité et les exécutions sont tout à fait intéressantes, grâce au travail intelligent qui les prépare : M. Parent donne en plus, avec Mlle Boutet de Monvel, une histoire de la sonate piano et violon depuis Bach jusqu'à nos jours.

Cet excellent violoniste a prêté son concours à un concert composé d'œuvres d'élèves de M. d'Indy qui a pleinement réussi. — Le nombre des élèves, chanteurs ou compositeurs, augmente d'ailleurs tous les ans: pour subvenir aux frais d'étude, Ch. Bordes a eu l'idée de donner cinq conférences-concerts. Il a fait appel aux plus célèbres conférenciers et aux artistes les plus connus qui ont bien voulu prêter leur concours.

Les places étaient très chères, le public très élégant et, ce qui vaut mieux, très nombreux et attentif. Voici une simple énumération de ces conférences sur lesquelles il serait trop long de nous étendre ici. M. d'Indy parla de la Sonate, et les exemples qui suivirent furent exécutés par MM. Risler et Parent ; M. Pugno se fit entendre après une conférence sur Chopin faite par M. Larroumet; M. Pierre Lalo parla de Schubert, et on eut après la bonne fortune d'entendre Mlle Bréval, MM. Delmas, Marteau et Risler ; M. André Hallays fit une causerie exquise sur Rameau, et ce furent Mme Raunay, MM. Diémer, Boucherit et Papin qui firent entendre des œuvres de ce maître ; enfin M. le comte de Saussine parla sur Cimarosa, et c'est M. Baldelli qui nous fit connaître la fraîche musique de cet Italien.

On peut voir par ce rapide aperçu que l'on a fait beaucoup de musique à la *Scola*, et nous ne sommes qu'au début de février. On annonce trois séances de Mozart, une de Bach pour l'inauguration du grand orgue, sans compter celles qui suivront. Charles Bordes est infatigable, parce que c'est un véritable artiste dans le sens généreux et cordial du mot, c'est-à-dire ayant le désir de communiquer au plus grand nombre l'enthousiasme qui l'anime pour son art.

MARCEL LABEY.

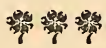
Marseille. — Nous relatons plus haut la fondation de la Scola de Marseille : nous rendrons compte ici du détail des diverses exécutions de la vaillante société. La première audition eut lieu le 25 novembre à la chapelle de la Mission de France, momentanément désaffectée, et que les locataires prêtèrent avec la meilleure grâce aux organisateurs. Ce fut une magnifique soirée. L'église était ornée de plantes vertes afin de voiler dans le chœur notamment les objets qui par destination n'avaient pu être enlevés, ce qui n'avait pas été sans impressionner douloureusement bien des auditeurs. A l'orgue se pressait l'orchestre, composé d'une vingtaine de musiciens; sur les tribunes latérales les chœurs, séparés défavorablement par un grand espace. Malgré cette disposition des plus désavantageuses, ils sonnèrent à merveille dans la vaste nef si propre à l'acoustique.

Le concert était essentiellement consacré à Bach. En première partie le prélude et la fugue en *la mineur* exécutés par M. Messerer, l'excellent organiste de Saint-Charles, dont on connaît l'admirable dévouement à la Scola. L'air de la cantate « Pour tous les temps », avec hautbois principal, très bien chanté par Mlle Marie de la Rouvière et non moins bien accompagné par M. François Jean, un hautboïste exquis de tout premier ordre. La sonate en *la majeur* pour violon, exécutée en toute perfection par M. Paul Viardot, chef d'orchestre des concerts classiques, qui avait tenu à prêter son gracieux concours à cette fête et qu'accompagnait M. Paul Raynaud. Le prélude et la fugue en *sol mineur* et le choral « Am Wasserflüss Babylon », joués excellemment par M. Jean de Queylard, organiste amateur, un véritable artiste.

En seconde partie la cantate, « Wachet auf » dont les soli furent admirablement chantés par Mlle Marie de la Rouvière et M. Albert Gébelin et délicieusement accompagnés par M. Viardot et M. Jean. Le public, très peu accoutumé encore à l'œuvre de Bach, fut subjugué, et le succès fut unanime et très vibrant. L'assistance était du reste particulièrement choisie. Toute la haute société de Marseille assistait au concert. La Scola de Marseille s'affirmait brillamment, elle avait gagné la partie. Le siège était fait.

La seconde exécution, que dirigea également M. Bordes, eut lieu le 26 février au théâtre Valette, dans cette immense salle, ancien théâtre-cirque où l'acoustique n'est pas des plus favorables. C'était une rude partie. On était 75 aux chœurs à la Mission de France ; on fut 120 au théâtre Valette. L'orchestre pour Bach n'était que de 20 musiciens ; il fut de 70 pour la symphonie et la *Rédemption* de C. Franck. L'ensemble était imposant et la salle des plus brillantes. M. Paul Viardot dirigea la symphonie avec un grand soin et une belle compréhension de l'œuvre. M. Bordes dirigea *Rédemption*. Mlle Marie de la Rouvière chantait l'Archange. L'orchestre fut très attentif et très souple sous la baguette fluctuante et grégorienne du fondateur de la Scola. Les chœurs montrèrent une grande ardeur. Le choral de 60 dames sut faire bisser d'enthousiasme le chœur des Anges. L'œuvre porta énormément. Une longue ovation salua le chef à la fin de l'exécution, qui fut vraiment vivante et superbe. C'est une nouvelle victoire pour la Scola de Marseille et ce ne sera pas la dernière.

JEAN DE MURIS.



UNE MESSE DE MARIAGE « ANCIEN JEU »

Il faut toujours un certain courage pour prêcher d'exemple, surtout à notre époque: mais il est des circonstances où ce courage prend une véritable signification d'apostolat, quand l'exemple donné s'écarte autant qu'il est possible des usages courants et des communes idées.

Le programme d'une messe de mariage, par exemple, comporte une partie musi-

cale « admise », qu'inaugure une *Marche... nuptiale* (bien entendu !), et où des *O Salutaris* à l'eau de rose alternent avec des *Ave Maria* sucrés ; entre temps, une *Berceuse* (voir *Jocelyn*), ou une *Méditation* (cf. *Thaïs*)... Emettez un peu la prétention de renoncer à ces canons mondains, vous plongez aussitôt les curés dans l'épouvante, les maîtres de chapelle dans l'ahurissement et le public dans l'admiration (ce mot devant être pris surtout dans l'acception latine de *mirari*, s'étonner) !

C'est là pourtant ce que notre ami Pierre Aubry a osé faire, le 18 décembre dernier : après avoir tant de fois défendu, par la parole et par la plume, les idées musicales de la *Scola*, il a voulu avoir, pour sa messe de mariage, un programme essentiellement conforme à ses idées. Et si l'église Saint-François de Sales n'éveille guère la grandiose majesté des cathédrales gothiques, du moins l'allocution si délicatement paternelle de M. l'abbé Misset, le savant collaborateur de notre ami Aubry dans l'édition des œuvres d'Adam de Saint-Victor, et les morceaux exécutés sous la direction de M. Charles Bordes, par les chanteurs de Saint-Gervais, qui ont, depuis longtemps déjà, vu épuiser tout le vocabulaire des éloges, nous ont-ils offert une occasion, peut-être unique, d'admirer cet apostolat d'un nouveau genre dont je parlais en commençant.

Le programme d'ailleurs sera le plus explicite des commentaires. Avec le *Veni Creator* grégorien, les chanteurs nous firent entendre le motet *Loquebantur* de Palestrina et l'*Ave Maria* de Josquin des Prés ; à l'offertoire, l'*alleluja* grégorien *Salve Virga* déroula, dans le silence de l'assistance captivée, l'écheveau tenu de ses modulations ; et, à l'élévation, la belle voix de M. David, accompagnée par la flûte de M. Gaubert, lança avec une émotion intense l'aria de la cantate *Jesu, du der meine Seele*, de Bach.

Pour finir, la maîtrise, qui avait tenu à garder une place dans le programme, nous donna l'*Alleluia* du *Messie*, de Hændel, avec les trompettes de la *Scola*.

Entrée et sortie : le prélude en *mi bémol* du 3e livre, et la toccata et fugue en *ré mineur* de Bach, exécutée par M. Dallier, avec la virtuosité dont a coutume l'excellent organiste de Saint-Eustache.

En somme, une messe qui, pour être « ancien jeu », n'en a pas moins laissé chez les très nombreux amis de M. Pierre Aubry et de sa charmante femme une impression faite de surprise et de charme, plus vivace et plus durable que celle, si banale, qu'on emporte des cérémonies habituelles.

Il faut en remercier celui qui eut la fière pensée de cette initiative et ceux qui soutinrent son audace de leurs admirables talents.

E. D.

CORRESPONDANCE

Dans son article *La « Scola » contre l'art officiel,* notre collaborateur et ami Ed. Céria avait écrit ceci : « Il puise ses arguments dans le discours prononcé le 2 novembre 1900 par M. Vincent d'Indy à l'inauguration de l'Ecole de Musique classique, *vulgo : Scola Cantorum* ». Il est évident que cette phrase contient une erreur et que le nom officiel de la *Scola* — nom bien moins connu d'ailleurs que son surnom — est : Ecole supérieure de musique.

Malgré cette erreur, aucune confusion ne semblait possible par suite de l'adjonction même du surnom. Cependant nous avons reçu une lettre de M. le Directeur de l'Ecole de Musique classique qui nous prie de faire savoir à nos lecteurs « que la bonne foi de notre rédacteur a certainement été surprise, le titre d'Ecole de Musique classique appartenant officiellement et exclusivement depuis 1885 à l'établissement qu'il dirige depuis 37 ans et qui a été fondé en 1853 par Niedermeyer sous le nom d'Ecole de Musique religieuse. »

Dont acte, avec les excuses de la *Tribune de Saint-Gervais* à l'Ecole de Musique classique, ex-Ecole de Musique religieuse, *aliàs* Niedermeyer.

La Tribune.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons reçu de la *Paléographie Musicale* la note suivante, que nous sommes heureux de publier :

M.

Les circonstances que tout le monde connaît nous ont mis dans l'impossibilité de faire paraître à sa date la livraison de janvier 1902 de la Paléographie Musicale. *Comme nos abonnés pourraient croire à un arrêt momentané ou même définitif de notre publication, nous tenons à les avertir sans retard que ce numéro paraîtra en février ou mars prochain. Par suite de difficultés d'impression, il ne contiendra que des feuilles phototypiques du manuscrit de Montpellier en cours de publication. Dans les suivants, nous reprendrons nos études sur le rythme.*

La Maison Desclée, Lefebvre et Cie, propriétaire de l'Imprimerie Saint-Pierre de Solesmes, se chargera désormais de l'impression du texte, et c'est à cette maison à Tournay (Belgique) que devra s'effectuer le paiement des souscriptions. Nos abonnés d'Angleterre pourront envoyer la leur à Appuldurcombe, par Wroxall, île de Wight. M. Alphonse Picard à Paris, MM. Breitkopf et Hartel à Leipzig, et les autres maisons de l'étranger continuent comme par le passé à servir leurs abonnés et à recevoir le montant de leur souscription. Rien n'est changé du reste au prix de l'abonnement.

Appuldurcombe, par Wroxall, le 31 janvier 1902.

Fr. André MOCQUEREAU,
Moine Bénédictin de Solesmes,
Directeur de la **Paléographie Musicale.**

P. H. Clérissac, de l'Ordre des Frères-Prêcheurs. **L'âme saine**. Paris, Oudin, in-12.

Ce n'était pas chose facile que de composer, à l'usage du grand public, un traité d'hygiène de l'âme. Il fallait, pour y réussir, autant de délicatesse que d'autorité. Car si la doctrine, très austère, y était résolue, à chaque instant, en formules trop abstraites, le lecteur, vite lassé, aurait abandonné son trop docte maître, comme il l'eût fait, d'ailleurs, s'il n'avait reçu de lui que des enseignements d'une banalité aussi vaine que décourageante. Je louerai le P. Clérissac d'avoir conservé, pour écrire son livre, ces rares qualités de finesse et de distinction qui assurent à sa prédication, depuis de longues années, un succès très soutenu auprès de ses nombreux auditoires de la France et de l'étranger. Il est peu hospitalier, par caractère autant que par conviction, aux formules banales et aux développements ressassés. Mais son originalité s'autorise des doctrines de la philosophie la plus saine. Nul ne pourrait, avec plus d'autorité que lui, parler de la santé de l'âme et de celle de la volonté. Il me semble qu'il y a parfaitement réussi. Son livre sera accueilli avec faveur par tous ceux qui se préoccupent de haute culture. Et je crois encore qu'on peut le conseiller aux âmes les plus simples. On profite toujours au commerce des philosophes, et quand ils sont doublés d'un fin littérateur et d'un homme d'esprit, on prend vite plaisir à les fréquenter. Nous n'en sommes plus, heureusement, à l'époque où, pour parler de l'âme et de Dieu, il fallait, tout d'abord, prendre l'engagement d'être systématiquement banal et ennuyeux.

*
* *

Georges Servières : **Cités d'Allemagne**. Paris, Fasquelle, in-18.

Dédaignant les itinéraires classiques, l'auteur recherche, outre les villes célèbres, celles négligées à tort par les auteurs des voyages aux pays d'outre-Rhin, bien qu'intéressantes par leurs monuments, leur aspect pittoresque, leur passé historique. Ce livre sera pour tous les touristes un guide précis, attrayant et utile.

Comme avant-propos, une étude très impartiale sur la nature des rapports actuels entre la France et l'Allemagne.

*
* *

Nous ne voulons pas attendre jusqu'à la prochaine *Revue des Revues* pour signaler aux lecteurs de la *Tribune* une nouvelle revue, l'*Occident* (à Paris, 17, rue Eblé), dirigée par M. Mithouard, et animée de l'esprit occidental, c'est-à-dire latin et gaulois, esprit qui est le nôtre à la Scola, et qui nous est trop cher pour ne pas nous réjouir de le voir porter et répandre au loin.

D'autres liens encore nous attachent à l'*Occident*. Dans son premier numéro (décembre 1901) avait paru le discours prononcé par M. Vincent d'Indy à la rentrée des cours : d'autre part, notre ami René de Castéra se trouve chargé de la critique musicale de cette revue, toutes raisons qui nous en font recommander expressément la lecture aux amis de la *Tribune* et de la Scola.

Le Gérant : Rolland.

Librairie H. Oudin, 10, rue de Mézières, Paris.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Vient de paraître, publié par la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, l'*Itinéraire de Marseille à Vintimille*, sous la forme d'un dépliant donnant la carte en couleurs de la région traversée par la ligne qui dessert la Côte d'Azur, avec un texte de renseignements sur les villes et stations hivernales de cette ligne.

Cette publication est en vente, au prix de 0 fr. 25, aux bibliothèques des gares Paris-Lyon-Méditerranée, ainsi que dans toutes les gares et stations de la ligne de Marseille à Vintimille.

VOYAGES CIRCULAIRES A ITINÉRAIRES FIXES

Il est délivré, toute l'année, à la gare de *Paris-Lyon*, ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de *Voyages circulaires* à itinéraires fixes extrêmement variés permettant de visiter en 1re ou 2e classe, à des prix très réduits, les contrées les plus intéressantes de la *France*, ainsi que l'*Algérie*, la *Tunisie*, l'*Italie*, l'*Espagne*, l'*Autriche* et la *Bavière*.

Avis important. — Les renseignements les plus complets sur les voyages circulaires et d'excursion (prix, conditions, cartes et itinéraires) ainsi que sur les billets simples et d'aller et retour, cartes d'abonnement, relations internationales, horaires, etc..., sont renfermés dans le *Livret-Guide* officiel édité par la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée et mis en vente, au prix de 50 centimes, dans les gares, bureaux de ville et dans les bibliothèques des gares de la Compagnie ; ce livret est également envoyé contre 0 fr. 85 adressés en timbres-poste au Service Central de l'Exploitation Paris-Lyon-Méditerranée (Publicité), 20, boulevard Diderot, Paris.

DE PARIS EN ORIENT (*viâ* Marseille).

La Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, d'accord avec les Cies des Messageries Maritimes, Fraissinet et Paquet, délivre des billets simples pour se rendre, par la voie de Marseille, de Paris à l'un quelconque des ports ci-après : *Alexandrette*, *Beyrouth*, *Constantinople*, *Le Pirée*, *Smyrne*, *Alexandrie*, *Jaffa*, *Port-Saïd*, *Batoum*, *Salonique*, *Odessa*, *Samsoun*, etc...

Il est également délivré dans les Agences de la Cie des Messageries Maritimes des billets d'aller et retour valables 120 jours, pour se rendre, viâ Marseille, de *Paris* à *Alexandrie*, *Port-Saïd*, *Jaffa*, *Beyrouth*.

Ces billets donnent droit à une franchise de 30 kilogr. de bagages par place sur le chemin de fer ; sur les paquebots, cette franchise est de 100 kilogr. par place de 1re classe, et de 60 kilogr. par place de 2e classe.

Pour plus amples renseignements, consulter le Livret-Guide Paris-Lyon-Méditerranée mis en vente au prix de 0 fr. 50 dans les gares de la Compagnie.

RELATIONS DIRECTES ENTRE PARIS ET L'ITALIE (*viâ* Mont-Cenis).

Billets d'aller et retour de Paris à Turin, à Milan, à Gênes et à Venise

(*viâ* Dijon, Mâcon, Aix-les-Bains, Modane.)

Prix des billets :	Turin	1re cl.	148.10	—	2e cl.	106.45	Validité : 30 jours.
	Milan	—	166.55	—	—	121.70	
	Gênes	—	168.40	—	—	120.05	
	Venise	—	218.95	—	—	155.80	

Ces billets sont délivrés, toute l'année, à la gare de *Paris-Lyon* et dans les bureaux succursales. La validité des billets d'aller et retour *Paris-Turin* est portée gratuitement à 60 jours, lorsque les voyageurs justifient avoir pris à Turin un billet de voyage circulaire italien.

D'autre part, la durée de validité des billets d'aller et retour *Paris-Turin* peut être prolongée d'une période unique de 15 jours moyennant le paiement d'un supplément de 14.80 en 1re classe et de 10.65 en 2e classe. Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours. Franchise de 30 kilogr. de bagages sur le parcours Paris-Lyon-Méditerranée.

Trajet rapide de *Paris* à *Turin* et à *Milan* sans changement de voiture.

Huitième Année N° 3 Mars 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

Cours théorique et pratique de chant grégorien (suite) . . . . . A. Gastoué.
Le système musical de l'Eglise arménienne (suite) . . . . . Pierre Aubry.
Henry du Mont (suite) . . . . . Henri Quittard.
Variétés : Un cours libre en Sorbonne. . . . . Ed. Ceria.
Mois musical.
Bibliographie.
Encartage : J.-Séb. Bach. Air de soprano de la Cantate *Wir danken dir, Gott,* « Pour les élections municipales de Leipzig. »

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE CHANT GRÉGORIEN

PROFESSÉ A LA « SCOLA CANTORUM » DE PARIS

(*Suite*)

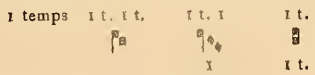
CHAPITRE IV

DES NEUMES LONGS ET BREFS

§ I

a) Nous avons déjà vu (ch. II, § 3 *b*) que certaines syllabes pouvaient être doublées dans leur durée (à la fin des phrases). Il en est de même des neumes : dans les exercices précédents, nous avons fait suivre d'un point les notes des neumes qui se trouvaient dans ce cas.

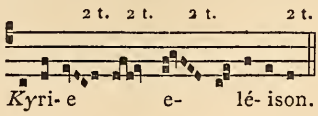
b) Chaque son d'un neume, *par lui-même*, ne vaut qu'un temps, quelle que soit la forme du signe qui l'exprime.



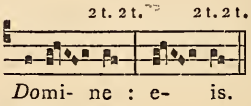
Il change de valeur d'après sa position.

On double :

1° Les notes précédant les coupes de phrases, — marquées par une *barre*, ou, dans une vocalise, *par l'espace blanc* [1].

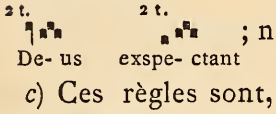


2° Une *clivis* avant une *grande barre*, et sur la *dernière syllabe* d'un mot dont le chant est orné [2]. (Voyez § 2.)



3° Un *podatus* à la fin d'une phrase :

4° La note isolée , précédant un neume sur une même syllabe :



; nous en avons déjà vu plusieurs exemples.

c) Ces règles sont, en somme, l'application aux neumes des règles des finales des mots.

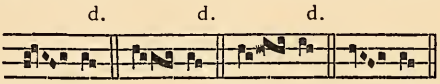
En effet, on peut supposer un neume équivalent à un mot, par exemple et à *Deus*, *justus, magnus* ; à *Dominus, gloria.* Si ces mots sont dans le cas marqué plus haut, on allongera la dernière ou les deux dernières syllabes selon la position de l'accent : il en est de même des neumes.

§ 2

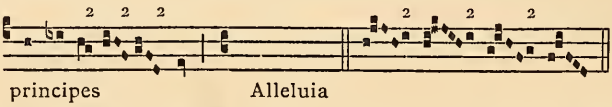
a) Il y a aussi des neumes qui sont doublés, ou seulement ralentis, ou accélérés, selon les formules mélodiques.

b) *On double:*

1° La clivis finale de ces formules et des analogues :

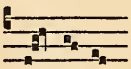


1. Quelquefois la disposition typographique laisse un doute sur ces *mora :* c'est généralement, dans une vocalise, après un *pes subpunctis* simple ou *resupinus :*

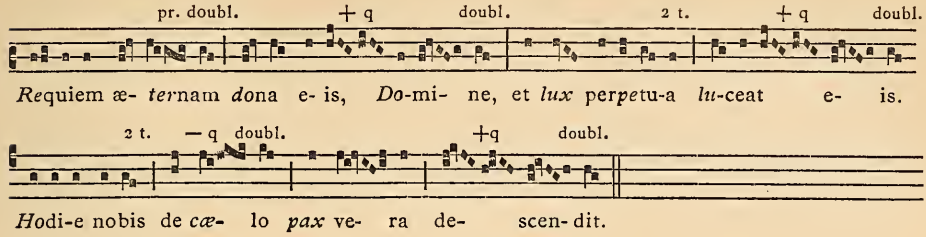


Dans ce cas, que les caractères soient ou non rapprochés les uns des autres, on n'en doit pas moins observer le retard de la voix sur la dernière note.

2. Il y a quelques exceptions, surtout dans les chants de la fin du moyen âge ; mais cela nous entraînerait trop loin de les donner en détail. C'est généralement quand la clivis forme avec le ou les neumes précédents une suite descendante ; dans ce cas, on arrive directement sur la dernière note de la clivis :



2° Les notes marquées d'une + dans l'exemple[1] :

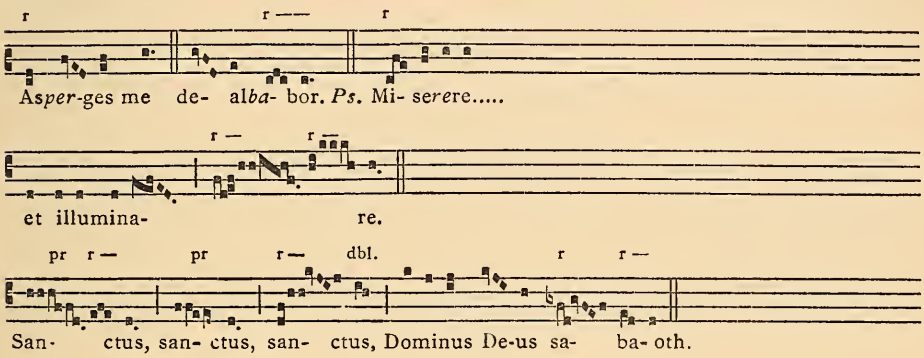


On ralentit :

1° Les formules ou les syllabes qui précèdent une grande barre à la fin d'une phrase.

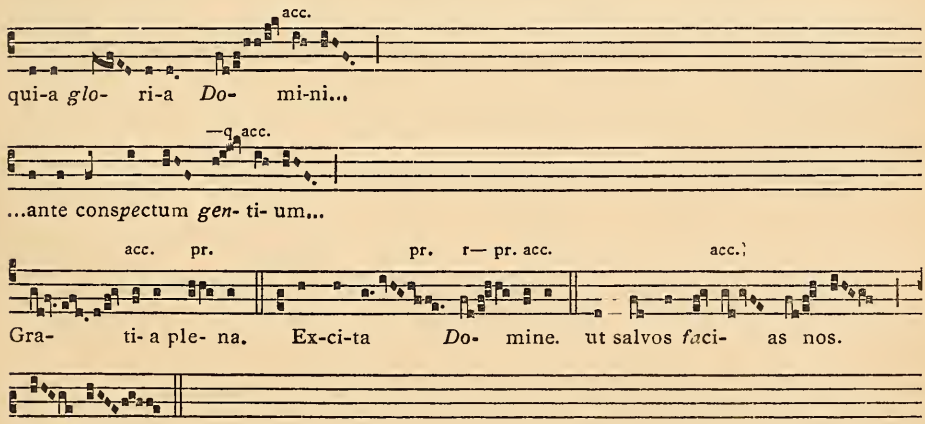
2° Le son ou la formule — on l'a déjà dit — (ch. III, § 2, *b*) qui précède le quilisma.

3° La première note d'une formule initiale ou une clivis précédant un groupe de notes ascendantes, et ce groupe lui-même.



On accélère :

Un groupe de deux syllabes sur l'avant-dernière d'un proparoxyton — *Dóminus, glória,* — quand la note précédente est accentuée.



1. C'est-à-dire la note qui précède le *quilisma* dans les formules de ce genre, *quelle que soit leur* écriture *neumatique.*

c) Ces différentes modifications de la durée nous sont expliquées par les auteurs anciens ou données par des indications précises dans l'ancienne notation sangallienne, surtout avec les signes romaniens.

Ces particularités consistent en modifications de la forme des neumes, d'une part, et, d'autre part, en lettres indicatrices dues au chantre Romanus, envoyé à Charlemagne par le pape, et qui s'était arrêté au monastère de Saint-Gall [1].

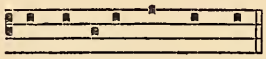
CHAPITRE V

DU RYTHME DANS LES FORMULES ORNÉES

§ 1

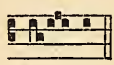
a) Le rythme oratoire, avec sa succession de temps égaux en durée, mais où l'accent n'arrive point avec une régularité mathématique, peut être aussi appliqué à une mélodie, indépendante d'un texte, comme une vocalise.

Soit :



Ecce sacerdos magnus

dans lequel les sons forts sont successivement les *ré*, alternant avec les *si* et *mi* faibles; nous pourrions chanter cette formule sur le mot *sanctus*, en disant :



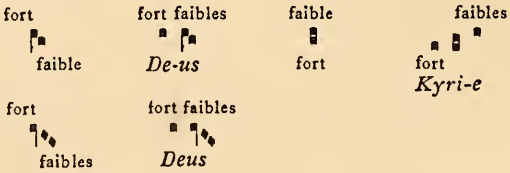
San- ctus

Les sons forts de la première formule (modifiée à cause du nouveau mot) se trouvent être ici les premiers des neumes et .

b) Or chaque son d'un signe neumatique, *par lui-même*, ne vaut qu'un temps, ni fort ni faible.

Les temps forts, comme les temps longs, sont déterminés par la position *du neume.*

On accentue le premier temps quand il n'est pas précédé lui-même d'une note accentuée.



c) Cette empreinte toute différente que le rythme apporte au neume suivant sa position contribue à dérouter un peu nos habitudes modernes, surtout en voyant que la même mélodie peut être accentuée

1. Consulter à la fin du volume l'appendice sur les notations neumatiques.

différemment. Ainsi : *De-us* demande comme équivalent *Domi- nus* et non pas *Dominus* ou *Dominus* etc.

Cela vient de ce que, dans nos musiques modernes, telle ou telle note de la mélodie est destinée à porter une harmonie ; l'une est inséparable de l'autre, d'où la tendance au rythme le plus régulier. Pour les anciens, au contraire, la musique qui surmonte un texte n'a point de rythme en elle-même. Ce n'est qu'une ligne, qu'une matière, à laquelle il manque la force vivifiante procurée par le rythme qui doit s'y appliquer et qui diffère suivant les cas.

§ 2

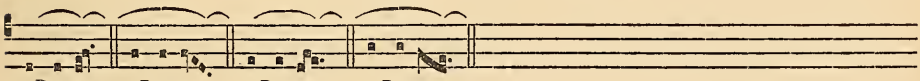
a) Quand les neumes ont plusieurs notes, il est quelquefois assez difficile de reconnaître leurs coupes rythmiques : on résout la difficulté de la manière suivante.

b) On fait aux neumes l'application de ce qui a été dit (ch. II § 2, *b*, *c*) sur les règles de l'*accent secondaire* des mots, le neume étant considéré comme un mot. Voici un tableau où nous nous sommes efforcé de faire rentrer tous les exemples dans lesquels ce cas est applicable. (L'étudier avec soin, et remplacer successivement les mots donnés par d'autres de même rythme ; soit *Deus* par *Pater*, *hora*, *bonus* ; *Dominus* par *Gloria*, *angelus*, *sæculum* ; *Deus noster* par *sæculorum*, *salvatorem*, *miserere*, *etc.*)

N. B. — Les liés ⌒ indiquent par leur rencontre le point d'appui de la voix, soit final, soit en reprise.

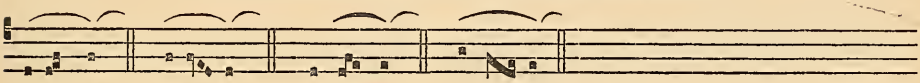
NEUMES DE TROIS SONS

avec thésis, *dernière longue*



De- us. De-us. De- us. De-us.
Dominus, Dominus. Dominus. Dominus.

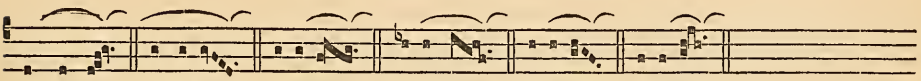
Suivis d'une thésis *ou d'une* arsis, *dernière brève*



De- us. De- us. De- us. De- us.
Domi- nus. Domi- nus. Domi- nus. Domi- nus.
De- us noster. De-us noster. De- us noster. De- us noster.

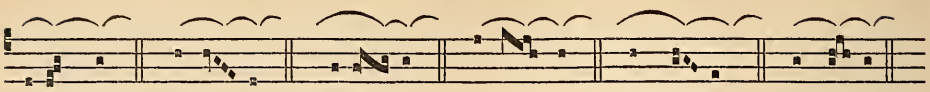
NEUMES DE QUATRE SONS

avec thésis, *dernière longue*



De- us. De-us. De-us. De- us. De-us. De-us.
Dominus. Dominus. Dominus. Dominus. Dominus. Dominus.

Suivis d'une thésis *ou d'une* arsis, *dernière brève* et subdivision du neume



De- us. De- us. De- us. De- us. De- us. De- us.
Domi- nus. Domi- nus. Domi- nus. Domi- nus. Domi- nus. Domi- nus.
De- us noster. De- us noster. De-us noster. De- us noster. De- us noster. De-us noster.

c) Il ne faut point confondre, comme on le fait souvent en littérature, la *prosodie* et la *quantité*, le *rythme* et le *mètre;* ce sont choses différentes.

La différence de l'une à l'autre est que, dans la seconde, le mètre est soumis à des règles étroites pour servir à la mesure — d'ailleurs purement artificielle — des vers: il suffit qu'un pied soit faux pour que le vers le soit aussi. Dans le rythme prosodique, il suffit de la concordance générale des distinctions mélodiques, littéraires, ou du poids à peu près égal des accents des syllabes ou des notes de part et d'autre [1].

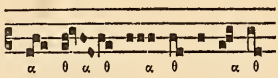
Cependant, on peut considérer les petites divisions rythmiques comme analogues aux pieds — métriques — des vers, et alors une division binaire, ternaire, sera analogue à un pied de deux, trois syllabes. Mais comme ces pieds métriques , en certains cas, s'unissent deux à deux pour former un mètre, ainsi l'on trouvera souvent des chants ornés qu'on pourrait appeler métriques, parce que les petits mouvements rythmiques s'y unissent également, deux à deux, alternativement aigus et graves, quelquefois forts et faibles, l'un étant placé au levé (arsis) du mètre, et l'autre (thésis) au frappé.

Le mètre est ainsi comparable, — mais non assimilable, — à une mesure à deux temps composés, — inégaux cependant en durée, — l'un pouvant être formé de deux temps premiers (ou sons) et l'autre de trois. On doit y ajouter l'*anacrouse*, temps ou mesure d'élan vers l'arsis.

Comme exemple, voici d'abord l'introït du jeudi saint ; les mouvements rythmiques sont compris deux à deux dans un mètre.

— Remarquer que leurs subdivisions correspondent à des groupements allant deux à deux, de sorte qu'en envisageant un de ces mouvements prolongés et subdivisés, indépendamment du rythme de la phrase, on peut les subdiviser bien plus régulièrement en mètres, comme la mélodie initiale du *Nos autem :*

α, *arsis*, levé, fort.
θ, *thésis*, frappé, faible.
*, subdivision.
an. *anacrouse*, mouvement d'élan vers l'arsis [2].

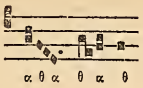


α θ α θ α θ α θ

1. Cela existe aussi dans les vers, il est vrai, concurremment avec la quantité, ce qui a fait dire aux anciens auteurs que *tout mètre est rythme,* mais que *tout rythme n'est pas mètre.*

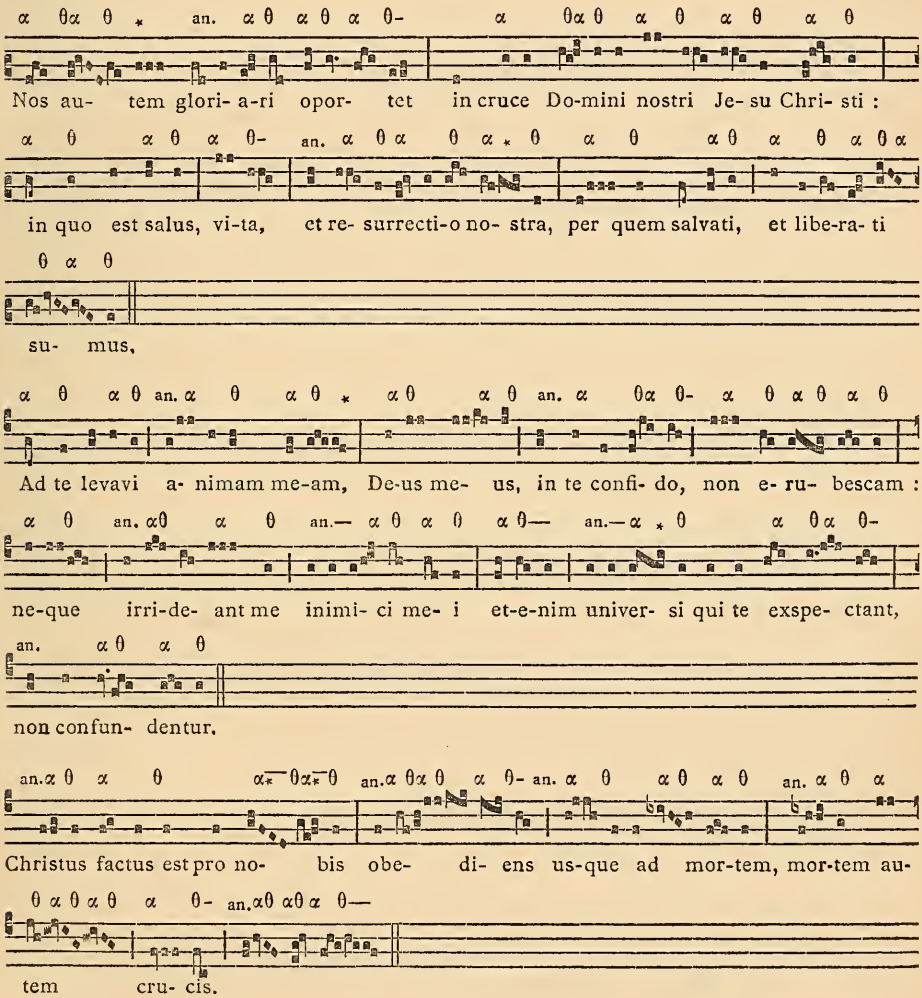
2. En envisageant les termes *arsis* et *thésis* dans le sens qui a prévalu au moyen âge.

ou cette autre du *Christus factus est :*



On arrive ainsi toujours de part et d'autre à des groupements métriques aboutissant régulièrement à une thésis, en partant d'une arsis.

Mais ces groupements ne doivent pas être considérés comme seuls possibles à l'exclusion d'autres formes que le mouvement rythmique demandera en d'autres mélodies. Et même ici, il est fort possible que le rythme soit, en plusieurs endroits, légèrement différent de celui que nous ne donnons qu'à titre d'essai et d'application des principes exposés ci-dessus.



(*A suivre.*) A. Gastoué.

* * *

ERRATUM. — Page 46 du numéro de janvier-février, 2e alinéa, 5e ligne, (connu plutôt sous le nom de *pes quassus*). Le membre de phrase entre parenthèses doit être supprimé, se rattachant à un alinéa précédent.

LE

SYSTÈME MUSICAL DE L'ÉGLISE ARMÉNIENNE

(*Suite*)

V

DE TIFLIS A ETCHMIADZIN

En voiture de relais. — Une nuit au Sévang. — Erivan.

Le lundi 8 avril, style français, nous quittions Tiflis en chemin de fer à 11 heures du soir pour arriver à Karaklissa à 6 heures du matin. Depuis longtemps, la voie traverse un pays très accidenté, et c'est dans une vallée profonde, tout humide encore de la rosée de la nuit, que nous quittons le confortable wagon pour monter dans la voiture de relais qui va, d'étape en étape, nous emmener au trot de ses quatre petits chevaux, en deux jours, de Karaklissa à Erivan.

Le chemin de fer va de Tiflis à Alexandrapol et à Kars; en avril 1901, lors de notre venue, l'embranchement d'Erivan n'était point encore achevé. Le service postal est assuré par des relais de chevaux, ainsi que le transport des voyageurs. A chaque étape, on exhibe la quittance de la voiture et le maître de poste fait atteler des chevaux frais en remplacement de ceux qui s'en retournent en arrière. C'est l'instant de se dégourdir les jambes et de faire bouillir un samovar. A chaque relais, d'ailleurs, il y a un buffet. Ah! les bonnes soupes à la betterave avec le morceau de bœuf qui nage dans un nuage blanc de crème aigre! Bortchs et tchis savoureux! Oh! les truites délicates des montagnes d'Arménie! Un pourboire au cocher qui nous quitte, un mot d'adieu au maître de poste qui nous a servis, un coup de fouet, et les quatre petits chevaux prennent la bonne allure au bruit léger de leurs grelots.

Au départ de Karaklissa, la route ne tarde pas à monter lentement, mais sur un parcours très long, dans une région minière où chaque jour découvre des richesses nouvelles. La vallée se creuse de plus en plus à côté de nous et finit par atteindre une profondeur respectable.

Il s'en fallut de peu que notre voyage prît fin dès le début et que le précipice voisin nous donnât une première mais définitive hospitalité. Une voiture devançait la nôtre sur la route. Les deux cochers firent une lutte de vitesse, courtoise d'abord, rageuse ensuite. Notre iswos-

tchik voulut passer sur le bord et ne devança son rival qu'en lançant dans le vide son cheval de droite et les deux roues du véhicule : cette chute eût été mémorable.

Après le premier relais, au contraire, la route redescend sur Délizan, vers la vallée de l'Akstafa, et s'accroche à des pentes boisées et sombres au bas desquelles coulent quelques torrents. Le pays est très sauvage. On nous avait dit qu'il était sûr! nous n'y avons pas rencontré moins de cinquante bandits : hors d'état de nuire, il est vrai, sous l'œil de vingt gardiens et la menace de vingt fusils, tandis qu'on les transférait d'une prison à une autre.

Midi sonne quand nous arrivons à Délizan, tout au fond de la vallée, encaissé, verdoyant, coquet comme quelque village du Jura ou des Vosges. Ce ne sont point les Arméniens qui peuplent Délizan ; ce village, comme nombre de ceux que nous avons traversés depuis Karaklissa, est habité par des Molokhans, sectaires russes dont le nom signifie : « Buveurs de lait ». Ils ont dû s'établir au sud du Caucase sur l'injonction du gouvernement vers 1840, et dans la région qu'ils occupent, ils ont en quelque sorte le monopole du roulage. Braves gens d'ailleurs, encore qu'un peu fous.

Après le déjeuner au relais de Délizan, l'ascension commence; nous devons coucher au monastère de Sévang et il faut pour y arriver passer le col de Semenowska. La route s'élève en lacets interminables dans la montagne. Nous sommes partis avec le soleil, mais le soleil ne tarde pas à bouder, il se cache, et les nuages bas, vers lesquels nous montons, se résolvent en une pluie fine et pénétrante ; nous montons encore et au-dessus des nuages, un orage se forme, qui tombe en grêle sur notre équipage; nous montons toujours, et à la grêle succède une furieuse tempête de neige qui unifie tout le paysage et nous couvre nous-mêmes sous un vaste manteau blanc. Enfin, nos chevaux ont cessé de grimper; le poteau rayé de blanc et de noir indique la station. Nous sommes au col de Semenowska.

Le maître de poste nous déclare qu'il n'a pas de chevaux à nous donner : fâcheux contretemps, qu'il faut toujours prévoir au Caucase. Décidés à prendre notre mal en patience, nous buvons un thé brûlant et nous séchons nos manteaux à la chaleur du poêle. Coucherons-nous au relais? c'est bien à craindre. Mystérieusement, le maître de poste appelle Tahtadjian.

« Tes compagnons ne sont-ils pas les Français dont le *Mchak*[1] a parlé l'autre jour? — Oui certes, ce sont des savants qui étudient l'arménien, et qui vont à Sainte Etchmiadzin saluer Sa Béatitude.

— Dis-le vite ; je suis Arménien, et d'ici à Erivan, tous les maîtres de poste le sont aussi. Je veux que tes amis, amis des Arméniens, soient contents de moi. J'ai des chevaux pour eux. Partez vite pour arriver avant la nuit. » Et nous partîmes sans tarder. Au dos de notre quittance, le maître de poste de Semenowska avait écrit quelques mots

1. Journal arménien de Tiflis.

pour prier ses collègues de nous donner leurs meilleurs chevaux, leurs cochers les plus sûrs, sans nous faire attendre.

. . . . . .

Il ne neige plus quand nous partons de Semenowska ; la route descend sur le lac de Sévang, que nous apercevions au-dessous de nous par une trouée des nuages. Vers six heures du soir, nous étions sur la rive. Le monastère, où nous devons coucher, est dans une île, à une verste environ du bord. On nous avait dit de tirer des coups de revolver pour appeler les bateliers du couvent. Mais le cocher nous avait descendus, nous et nos bagages, à un endroit écarté sur la rive ; après quoi, il était reparti. La tempête avait repris, agitant le lac, et une petite neige glacée s'était remise à tomber. En outre, le vent contraire empêchait nos coups de feu d'être entendus du monastère. Personne ne venait. Enfin, la nuit se faisait et menaçait de nous immobiliser là, sous la neige, l'estomac vide, dans une contrée peu et peut-être mal fréquentée.

Notre situation manquait alors de gaité. Dans la nuit, une forme de barque se devine à quelque cent mètres de nous. Tahtadjian hèle ceux qui la montent. Il nous dit que ce sont des pêcheurs arméniens. Nous pensons plutôt qu'ils ont des mines de pirates. Dix roubles pour nous passer au couvent, c'est un bon prix ; mais la neige est si froide, le vent si piquant, que nous embarquons dans la barque qui capote sur les petites vagues du Sévang, une main sur notre portefeuille, l'autre à portée de notre revolver, sans la moindre confiance dans nos sauveurs.

La traversée est longue. Le lac est dur sous la tempête et l'eau embarque Et puis il semble qu'au lieu de piquer droit sur le monastère, nos pirates se dirigent vers un autre point de la côte ! la nuit est si noire. Quels mauvais desseins ruminent-ils contre nous ? Si je leur demandais de chanter, cela les empêcherait peut-être de penser à mal. Allons, le rythme donne des bras. Nous entonnons la mélodie populaire de l'*Haïrik* et la barque vole plus vite sur les vagues.

Et déjà, la petite lumière falote du monastère était plus proche de nous. La masse noire des bâtiments et de l'île apparaissait plus nette ; bientôt nous descendons, guidés par nos honnêtes bandits qui, après nous avoir conduits auprès de Sarkis Vartapet, l'abbé du couvent, s'agenouillent devant lui et implorent sa bénédiction.

Ils nous demandent aussi la nôtre sous la forme d'une gratification supplémentaire : notre joie d'être au chaud était si vive que nous avons eu, je crois, la faiblesse de céder.

Si jamais touristes dormirent heureux au Sévang, ce fut nous cette nuit-là !

Le lendemain matin, mardi 9 avril, nous nous éveillons dans une lumière éblouissante. La tempête de la veille a cessé et l'île nous apparaît délicieusement parée et souriante.

Autour de nous, le lac étend ses eaux bleues, si bleues que les Turcs l'ont, pour cela même, appelé le *Gok-tchaï*. Sur les rives, les pentes sauvages et abruptes de la montagne sont encore blanches par endroits de la neige qui tombait la veille et scintille aujourd'hui sous les feux du soleil.

Sarkis nous fait les honneurs du monastère et de son île, qui, dans l'état actuel, n'est pas précisément un séjour de plaisance. On y envoie les moines qui ont besoin de se purifier dans la retraite et le silence. Sur le point le plus élevé de l'île se trouve une très vieille petite église, dédiée aux Douze Apôtres, où l'on nous a fait admirer une porte de toute beauté comme travail de sculpture. Les moines disent la messe aux principales fêtes seulement, dans ce cadre quelque peu archéologique : autrement, ils ont une chapelle dans le monastère, et pour charmer les longues heures de loisir dans la solitude du Sévang, une bibliothèque de livres et de manuscrits leur offre des richesses bien inattendues en ce coin perdu de l'Arménie. L'abbé Sarkis nous a montré cette bibliothèque avec quelque orgueil, et sachant l'objet de nos recherches, il nous a fait voir ce qu'il possédait comme manuscrits notés. Il nous eût fallu pour bien les examiner ce qui nous manquait le plus : du temps devant nous. Un coup d'œil sommaire, quelques notes, et nous quittons le bon abbé Sarkis et le monastère de Sévang, où l'on mange des truites si savoureuses, où le sommeil a tant de charmes. Dans quelques mois, il sera sans doute très malaisé d'aller demander l'hospitalité au Sévang. Aujourd'hui, la route postale d'Erivan passe au bord du lac et les relais de chevaux facilitent le voyage. Mais quand le chemin de fer ira d'Alexandrapol à Erivan, il détournera le service postal, et les relais, désormais sans utilité, disparaîtront. C'est du moins ainsi que les choses se passent en Russie quand le chemin de fer remplace la diligence. Le touriste ne pourra plus aller au Gok-tchaï, le lac bleu, qu'avec ses propres ressources. L'abbé Sarkis trouve peut-être que ce qui est progrès pour d'autres est un recul de civilisation pour lui.

Nous retraversons sous un soleil ami le lac que nous avions la veille passé sous la tempête. Notre voiture est venue nous prendre au bon endroit, et, à l'allure familière de notre attelage, nous nous acheminons vers Erivan. Les villages arméniens alternent avec les villages de Molokhans : Iélénowska, Akti, etc., dans la vallée de la Zanga. La route, qui avait d'abord longé le lac sur une corniche élevée, laisse à sa gauche le village de Novo-Bayézid et pénètre dans les hautes vallées de l'Arménie ; là, elle est très monotone, les villages sont rares, les relais écartés. Sur quelques sommets à droite et à gauche, il y a encore de la neige, et d'ailleurs, le pays est très froid. On rencontre de temps à autre des bandes de Persans, qui s'en viennent chercher de l'ouvrage en pays russe : pauvres hères inoffensifs, ils n'ont point d'exigences : avec quelques kopecks par jour, ils sont heureux ; mais on nous dit aussi qu'ils ne donnent guère plus d'ouvrage qu'ils ne demandent d'argent. On dépasse parfois d'énormes chariots traînés par des bœufs et conduits par des Arméniens ou des Molokhans : c'est le transport des marchandises et des pauvres, ceux-ci juchés sur celles-là. Et c'est tout, et la route se déroule indéfiniment comme un long ruban qui ondule jusqu'à la minute où, de l'autre côté d'un dernier vallonnement, l'Ararat apparaît, comme isolé dans la plaine, tant sa masse énorme domine les montagnes voisines, et dressant

ses deux pics couverts éternellement d'une neige qui se colore en rose sous les feux du soleil.

Alors commence une vie nouvelle. Nous dominons Erivan et nous descendons vers un jardin immense où l'air est plus doux, la végétation plus hâtive et plus intense. Des bouffées de chaleur parfumée montent de la vallée jusqu'à nous : des toits, des terrasses blanches, des minarets, des coupoles bleues, des peupliers innombrables, des arbres fruitiers en fleurs, c'est Erivan, un jour de printemps.

Nous avons conservé d'Erivan un souvenir fort plaisant : à côté de la vie russe, qui s'est implantée là avec les uniformes des fonctionnaires et les maisons à l'européenne, l'Orient est resté très caractéristique.

« Trois Arméniens, l'un d'Astrakan, l'autre de Tiflis, le troisième d'Erivan, se rencontrèrent quelque part. Le premier dit aux autres : — Chez nous, l'on ne saurait distinguer le riche d'avec le pauvre. — A Tiflis, dit le second, l'on ne peut distinguer le jeune d'avec le vieux. — Hélas ! à Erivan, dit enfin le troisième, impossible de distinguer les vivants d'avec les morts. »

Et de fait, l'humidité et la chaleur engendrent des myriades de mouches et de moustiques qui sont une vraie plaie d'Égypte pour les étrangers. Quelques jours suffisent, dit Dubois de Montpéreux [1], pour qu'ils deviennent méconnaissables sous les ulcères envenimés produits par les piqûres de ces insectes acharnés. Il n'y a pas d'exagération : on nous a raconté des cas analogues, et nous-mêmes, en nous rendant à Etchmiadzin, nous avons passé au travers de nuages compacts de moustiques, qui entraient dans les oreilles, dans la bouche, dans les yeux. A vrai dire, nous étions en avril et ils ne piquaient point encore, ils se contentaient de bourdonner. C'est une musique que nous ne tenions guère à entendre, même en Arménie.

Pour la première fois, nous avons, à Erivan, pris vraiment contact avec les autorités russes. Le gouverneur de la province n'avait pas encore reçu la lettre que le prince Galitzin nous avait promise. Mais en fort bons termes, ce haut fonctionnaire, sans même vouloir prendre connaissance de nos passeports, nous déclara qu'il était heureux de pouvoir de sa propre initiative donner à des Français la mesure de sa sympathie, et que partout dans la province d'Erivan nous voyagerions sous sa protection : une heure après, une grande enveloppe au sceau de la chancellerie nous attendait à notre hôtel, contenant des instructions précises pour les chefs des districts que nous allions traverser. Nous ne devions pas tarder à en voir les heureux effets.

. . . . . .

Trois heures de voiture à peine dans la vallée d'Erivan, du soleil, de la poussière, des moustiques, et, le mercredi saint, 10 avril, à quatre heures du soir, un Arménien, un arménisant et un arménophile descendaient au couvent d'Etchmiadzin.

1. *Voyage autour du Caucase.*

VI

ETCHMIADZIN ET ANI

Les moines. — Sa Béatitude Mekertitch Krimian nous donne audience. — Le couvent, l'Académie et la bibliothèque. — La fête de Pâques. — Départ pour Alexandrapol. — Ani. — La dernière étape.

L'office du mercredi saint finissait : les moines et le peuple quittaient l'église quand nous fûmes introduits dans l'enceinte du monastère. Khoren Effendi, neveu du Catholicos, en quelque sorte son intendant général, prit connaissance de la lettre d'Abgar Johannissian et nous accueillit très courtoisement. La maison des hôtes, où nous fûmes installés, ouvrait d'un côté sur une cour intérieure du monastère, de l'autre sur un petit lac creusé à main d'homme et, au delà, sur une forêt en miniature plantée par les soins du précédent Catholicos. De ce côté nous avions une grande terrasse qui dominait l'étang, le bois, la vallée, et d'où l'on apercevait, fermant l'horizon, le Masis avec son double sommet et ses neiges roses, « le Père Ararat », disent familièrement les Arméniens.

C'est là que nous avons vécu huit jours parfaitement remplis et intéressants. L'accueil des moines est aussi sympathique aux étrangers en Orient qu'en Occident : mon compagnon et moi, nous avions déjà visité pas mal d'abbayes, en particulier d'abbayes bénédictines. A Etchmiadzin, nous avons été reçus avec la même cordialité, avec le même élan qu'on pourrait l'être à Solesmes, à Staouëli ou à la Grande-Chartreuse : le voyageur qui passe est envoyé par Dieu.

La nouvelle de notre arrivée fut vite connue des moines. Khoren Effendi pria ceux d'entre eux dont la conversation pouvait nous être utile de venir nous trouver et de se mettre à notre disposition. Grâce à eux, à côté de l'esprit monastique et purement arménien, nous découvrîmes une jeune génération de moines, aux idées libérales, aux tendances très modernes, formés à l'enseignement scientifique des universités russes ou allemandes. Le sens critique de l'histoire s'est développé chez eux. Ils n'acceptent plus en Orientaux les traditions fabuleuses qui enveloppent les origines arméniennes. A la suite du professeur Carrière, ils ne voient désormais dans Moïse de Khoren qu'un poète aimable, sans que son crédit ruiné comme historien blesse en rien l'amour-propre national. A leur tour, ils enseignent les jeunes élèves arméniens de leur académie ; ils critiquent leurs historiens : notre ami, Membrée Vartapet, vient de publier un *Mathieu d'Edesse*. Membrée parle suffisamment le français ; il est d'ailleurs venu l'an dernier à Paris, et six semaines de séjour en ont fait un Parisien raffiné, qui a tout voulu voir et a tout vu, depuis Notre-Dame jusqu'à l'Opéra, depuis les Invalides jusqu'aux Folies-Bergère. Jeunes comme lui, Iussik et Esnik, le directeur de l'imprimerie : deux figures charmantes de moines instruits, aux yeux vifs, à la parole aimable : en plus du russe, ils s'expriment volontiers en allemand. Il

en est de même de Komitas Vartapet. Komitas a tenu une grande place dans notre séjour à Etchmiadzin : j'aurais été bien déçu de ne point l'y rencontrer, car M. Meillet m'avait à Paris vanté sa connaissance du chant liturgique national.

Une bonne humeur sans trêve dément l'ascétisme de sa figure osseuse ; il chante comme personne les mélodies populaires qu'il a recueillies dans ses pérégrinations artistiques. Komitas doit à l'Allemagne sa formation scientifique et musicale; il a travaillé quatre ans sous la direction d'Oscar Fleischer, c'est un excellent musicien. Il parle l'allemand avec une grande aisance et s'exprime un peu en français. Sa complaisance à m'instruire dans le chant arménien ne se démentit point une minute.

A côté de cette jeune phalange monastique, il y a aussi à Etchmiadzin les représentants de générations plus anciennes. Ceux-là ont ordinairement la dignité d'évêque ou d'archevêque. Leurs têtes sont grises et leurs allures sont autres : ils symbolisent le vieil esprit arménien.

Au-dessus enfin, le vénérable Catholicos, ce pape de la Rome arménienne, Sa Béatitude Mekertitch Krimian.

Nous avions souhaité être reçus en audience par le Catholicos : au lendemain même de notre arrivée, notre désir fut satisfait.

Khoren Effendi nous introduit. Sa Béatitude est assise à l'autre bout de la pièce de réception, auprès d'une fenêtre ; elle a sur elle une robe bleu pâle, dont l'étoffe, paraît-il, vient de Van, sa province natale. Mekertitch porte ses quatre-vingts ans sur une tête puissante : c'est un doux et grand vieillard. A notre approche, il se lève et, tandis que nous lui baisons respectueusement la main, il nous souhaite la bienvenue et nous invite à nous asseoir.

Duval et moi, nous prenons place sur un canapé en face de lui. Tahtadjian, très ému, reste debout et traduit nos paroles. Aux souhaits de bon accueil, je réponds en remerciant Sa Béatitude de l'hospitalité que nous avons déjà trouvée à Etchmiadzin auprès de Khoren et des moines ; je suis venu pour travailler le chant liturgique ; depuis longtemps en France, je m'occupe d'études arméniennes ; j'ai appris, en lisant les écrivains de son pays, à goûter le génie d'un peuple qui est un peu frère du nôtre et que nous aimons, en France, parce qu'il a beaucoup souffert. Aussi, notre vif désir était de voir dans son propre pays, au bord de ses lacs, au milieu de ses montagnes et dans ses hautes vallées, ce peuple arménien que nous ne connaissions que de loin, et de fortifier notre sympathie en nous identifiant davantage avec lui.

Tahtadjian traduit. Le Catholicos écoute et hoche la tête.

Nos paroles le rendent heureux, nous dit-il. La sympathie aux heures de souffrance est douce aux peuples comme aux individus. Il sait qu'en France les malheurs de l'Arménie ont ému l'opinion et soulevé au Parlement de généreux accents d'indignation. « Mais comment se fait-il que vous, Français, vous ayez entrepris un si long voyage pour venir au milieu d'une race dont le génie est devenu, par le mal-

heur des temps, si différent du vôtre ? Le génie de la France est fait de force et de jeunesse, de sève et de grâce ; c'est la joie de vivre qui l'inspire, et nous, Arméniens, nous ne savons plus aujourd'hui que pleurer, comme jadis les filles de Sion, sur nos malheurs, sur des ruines encore récentes, sur des tombes à peine fermées. C'est une tristesse de venir au milieu d'un peuple en deuil du massacre de ses enfants : si le génie arménien vit encore, il n'inspire plus que des œuvres de larmes et de sang ! »

Sa Béatitude s'était tue. Son regard distrait nous avait quittés : il s'en allait, par l'ouverture de la fenêtre, vers les montagnes lointaines, aux pays de Mouch, de Van, de Sassoun, de Trébizonde et d'Erzeroum, partout où, sous le poignard des Kurdes et des Turcs, le sang arménien avait été versé.

Je répondis au Catholicos que la France a eu aussi ses heures douloureuses et troublées de révolutions et de guerres, de fanatisme sanglant, et connu la souffrance assez pour compatir à la souffrance d'autrui. C'est un poète français qui a prévu les chants attristés de la muse arménienne en écrivant :

> Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
> Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

Nous ne sommes pas venus dans la métropole religieuse de l'Arménie pour assister à d'autres fêtes qu'aux fêtes de l'Église, ni pour entendre d'autres hymnes joyeuses que celles de la Résurrection du Christ, qui est proche.

« Vous aimez le chant de l'Église et vous avez raison, répondit Sa Béatitude. En lui sont les plus pures inspirations de l'art religieux : il prie et il console. Nous aussi, nous aimons notre chant. Komitas l'étudie et le connaît bien. Il vous guidera. Seulement, méfiez-vous, ajoute en souriant Mekertitch, Komitas a travaillé en Europe.

— C'est vrai ; mais à Berlin, Komitas s'est instruit des méthodes critiques de la science européenne, et si parfois il traite trop musicalement la vieille mélodie arménienne avec les harmonisations dont il l'accompagne, il le fait sciemment. Scientifiquement parlant, il a tort, je crois, mais il faut se souvenir qu'il cherche à donner plus d'attraits au chant, et à la foule le goût de l'entendre. D'autre part, Komitas veut rendre à la ligne mélodique sa pureté primitive en la débarrassant des ornements superflus dont l'influence turque l'a chargée. Là, au point de vue de la science, il a grandement raison. »

La conversation avait pris un tour plus familier ; le café circula et, Sa Béatitude s'étant levée, nous prîmes congé.

Membrée, Esnik, Iussik, Komitas ne nous quittaient point. Souvent je travaillais avec Komitas, chez lui. L'habitation d'un moine d'Etchmiadzin ne rappelle que de loin la cellule monastique. C'est plutôt un appartement avec chambre à coucher, salon et salle à man-

ger. Un domestique particulier veille à l'entretien et fait souvent le cuisine. Or, Komitas nous recevait dans son salon, et c'est en humant de savoureuses tasses de thé que nous travaillions ensemble la théorie musicale arménienne. Komitas exprimait sa pensée tantôt en arménien, tantôt en allemand, tantôt en français : il était ainsi à peu près sûr d'être compris. Tous les chapitres difficiles ont été de la sorte éclaircis en de longs et curieux entretiens. Ce que la définition rendait mal, le chant le faisait mieux comprendre, et Komitas s'affranchissait volontiers du fatras des explications pour caractériser sa pensée par des exemples chantés.

Entre les leçons, conduits par nos amis, nous visitions Etchmiadzin.

L'ensemble des bâtiments est enserré dans un mur crénelé avec, de place en place, des tours qui servaient à la défense au temps de la domination persane : les moines étaient soldats à l'occasion. Au milieu, l'église en forme de croix, comme toutes les églises arméniennes, avec sa vieille coupole centrale, avec ses peintures de l'époque persane aux murs, avec son ornementation, purement arménienne au porche de pierre. Autour de l'église, une vaste cour bordée de constructions sans style, les habitations des moines, l'ancienne hôtellerie, les bâtiments de l'imprimerie. Silencieux, des religieux promènent dans cette enceinte leur silhouette sombre et caractérisée de moines orientaux ; dans un coin, un mendiant en guenilles ; ailleurs, des habitants du village voisin de Vagharchapat se dirigent vers l'église. Un soleil de plomb écrase le regard.

Plus loin, les nouveaux bâtiments que nous occupons, les écuries, les celliers, les étables, tout ce qui contribue à la vie quotidienne. Nos fenêtres donnent au couchant sur le petit lac, qui fut creusé par l'ordre du Catholicos Nersès le Constructeur — en arménien Nersès Chinoch — et au delà, sur la minuscule forêt où les oiseaux chantent, le matin, leurs joyeuses aubades et où, sans distinction de races ni de religions, les habitants de la vallée, Russes, Arméniens, Tatares, Turcs ou Persans, viennent chercher l'ombre et la fraîcheur : il paraît donc qu'aujourd'hui encore au pied de l'Ararat, comme dans la France féodale de jadis, il fait bon vivre sous la crosse.

Attenant au monastère, mais en dehors du mur d'enceinte, sont les bâtiments de l'Académie.

L'Académie d'Etchmiadzin est par excellence le conservatoire des études arméniennes. Elle est entretenue par le Catholicos et dirigée par les moines, qui y donnent l'enseignement à côté de professeurs laïques, à des élèves arméniens et dans un esprit purement arménien. Je doute fort que cette institution ait les faveurs russes. A la fois séminaire et collège, l'Académie enseigne les sciences religieuses et profanes. La culture des langues et les études philologiques m'ont semblé être l'objet de soins particuliers. Le professeur de turc, Adjarian, a été à Paris l'élève de M. A. Meillet et continue là-bas ses recherches de grammaire comparée. La vie des élèves est très libre, très saine.

Le grand air et les distractions artistiques font diversion aux études.

La musique, sous l'impulsion qu'a donnée Komitas, est fort en honneur. Notre ami Komitas, professeur dévoué, enseigne concurremment la musique arménienne et la musique européenne, dans leur théorie et dans leur pratique ; il a divisé ses élèves en quatre classes, et dans chacune de ces classes il fait trois cours par semaine. L'enseignement de la musique arménienne comprend la lecture de la notation réformée des livres de chant de Nicolas Tachdjian, la théorie des modes et la connaissance parfaite des chants de l'office. Comme musique européenne, il y a cours de solfège, d'harmonie, d'ensemble vocal, de chant, de déclamation lyrique en arménien et en langue étrangère. Enfin, la musique instrumentale n'est point négligée au pied de l'Ararat : piano, harmonium et instruments à cordes complètent les loisirs des élèves.

Les élèves les plus avancés en âge n'ont pas de cours, mais Komitas les a formés en chœurs, qui sont excellents. Nous les avons entendus aux offices de cette fin de semaine sainte exécuter leurs chants liturgiques, depuis la psalmodie la plus simple jusqu'aux *mélétiks* les plus ornées du Charakan. Venu à Etchmiadzin tout imbu du chant liturgique latin tel que nous l'ont révélé les moines de Solesmes, j'aurais voulu trouver dans le chant arménien la même simplicité religieuse, je désirais entendre de la musique qui prie, et je crains d'avoir relevé trop de préoccupations artistiques et musicales dans ces exécutions. Les chœurs en effet, au lieu de simples monodies, étaient parfois chantés à deux, trois ou même quatre voix : ensuite, dans l'interprétation, un souci constant des nuances, des *crescendo* savamment amenés, des modifications fréquentes de mouvement, témoignaient de la pensée de faire, selon nous, trop bien. Notre conception de l'art religieux, on le sait, est autre. Solesmes et Saint-Gervais ont mené une campagne trop ardente contre l'exécution lourde et martelée du plain-chant pour que nous soyons suspect ici en critiquant en leur nom les préoccupations artistiques de Komitas. Mais il nous semble bien pourtant qu'à Etchmiadzin, on va trop loin dans cette voie. Si le chant arménien remonte vraiment, comme le veut la tradition, à l'apostolat de Grégoire l'Illuminateur, nous sommes loin aujourd'hui de la simplicité évangélique des premiers âges.

Mais une chose qui a semblé tout à fait curieuse et pleine d'enseignements, c'est le prodigieux entraînement de mémoire chez ces jeunes gens qui chantent par cœur et sans livres — comme on a toujours chanté en Arménie, m'a dit fièrement un traditionaliste — un long office de plusieurs heures. Et c'était ainsi hier, et ce sera ainsi demain, et chaque fois qu'il faudra chanter.

L'ancienne notation arménienne a de multiples points communs avec nos neumes occidentaux. Plusieurs de ses signes n'indiquent pas autre chose que des schema mélodiques. Elle est, elle aussi, un aide-mémoire. Les Mékitaristes de Venise ont conservé l'ancienne notation dans leurs livres de chant : elle leur remémore la mélodie qu'ils ont apprise tradi-

tionnellement. Jusqu'aux éditions de Tachdjian, les Arméniens de Constantinople et du Caucase s'en servaient encore. La transmission orale avait donc seule conservé les chants liturgiques arméniens, la mémoire musicale était la première qualité du chantre, et une notation embryonnaire en prévenait les défaillances : mais cette écriture seule ne peut en aucune manière suffire à enseigner une mélodie inconnue. N'est-ce point un écho prolongé de ce qui se passait dans l'Occident latin à l'époque de saint Grégoire le Grand ? La notation neumatique était-elle autre chose qu'un aide-mémoire ? lui demandait-on rien de plus ? et doit-on aujourd'hui, en cherchant à en soulever le mystère, lui demander davantage ?

Si, à l'église, le souci d'art est pour les élèves de Komitas le défaut d'une, qualité, dans les exécutions extra-liturgiques nous l'avons applaudi sans réserve. Le soir de Pâques, les offices finis, Komitas a réuni ses jeunes gens dans la salle des fêtes de l'Académie et nous a donné la surprise d'un concert improvisé. Vivent les chants populaires ! ils attestent la vitalité d'un peuple, et dans ceux qu'on nous a fait entendre nous avons senti passer le souffle de l'âme arménienne, ses cris de révolte, ses chants d'amour, la liberté toujours espérée. Komitas a pu dire : « Aussi longtemps vivra la musique arménienne, aussi longtemps vivra l'Arménie ! »

Il faut compléter la visite d'Etchmiadzin par un pèlerinage aux deux petites églises de Sainte-Gaïané et de Sainte-Hripsimé, qui sont un peu écartées dans la campagne : on les dit très anciennes ; en tout cas, ce sont deux types très purs de l'architecture religieuse en Arménie. A certaines fêtes seulement, on y dit l'office.

En continuant dans la vallée, à trois verstes environ d'Etchmiadzin, on rencontre une certaine animation. Des ouvriers, la pelle en mains, creusent. Des fondations apparaissent. Au milieu, un vartapet à figure énergique et rude. Est-ce une église que l'on construit ? non, c'en est une que l'on retrouve, et tout simplement, la première église chrétienne, élevée au IVe siècle sur le sol de l'Arménie. Hradchik Vartapet, qui dirige les travaux, eut un jour, en lisant ses historiens nationaux, Sébeos entre autres, un éclair de génie. Il rapprocha des textes les quelques indications que lui fournissaient les accidents de terrain et la configuration générale des lieux. Il se dit : « C'est là ! » et ne s'est pas trompé.

Cette découverte archéologique de Hradchik, d'un si puissant intérêt pour l'histoire du christianisme en Arménie, n'est point un coup d'essai du vartapet. Hradchik a séjourné longtemps en Perse, dans la province d'Aderbeidjan. Il faut croire que le pays est encore bon pour les collectionneurs et les érudits, à voir les liasses de chartes, le nombre de manuscrits, les fragments de faïences émaillées, les monnaies sassanides, les bijoux anciens dont Hradchik a enrichi le musée d'Etchmiadzin et la bibliothèque.

Ah ! cette bibliothèque ! le plus considérable amas qui soit de manuscrits arméniens ! il y en a environ trois mille. Un catalogue som-

maire et hâtif en a jadis été fait, mais si hâtif et si sommaire qu'il laisse ignorer la plus grande partie du contenu de ces manuscrits. On rêve en pensant qu'il doit y avoir là, enfouis et non encore lus ni utilisés, des fragments d'historiens qui renouvelleront peut-être l'histoire nationale, des poètes qui enrichiront la littérature arménienne, des philosophes et des théologiens qui apporteront une nouvelle contribution à la pensée humaine.

Le travail de dépouillement et de critique commence et se poursuit. L'activité de la jeune génération répare l'insouciance des aînés. Chacun travaille selon son tempérament. En outre, des arménisants étrangers viennent chaque année donner un renouveau d'activité scientifique. Pendant notre séjour, nous avons rencontré un philologue allemand, le professeur Fink, de Marbourg. Il était venu à Etchmiadzin se perfectionner dans la connaissance de l'arménien classique, pendant que sa sœur, qui l'accompagnait, arrivait à parler couramment la langue vulgaire. Le professeur Fink a dépouillé bon nombre de manuscrits à la bibliothèque dans les mois qu'il a passés au couvent et se propose de fonder, avec la collaboration des arménisants et des savants nationaux, une revue de philologie arménienne.

Personnellement, je me suis surtout attaché aux manuscrits notés : du dixième au seizième siècle, les Charakans abondent, ceux-ci ornés, ceux-là plus simples. Comme dans nos graduels, le texte liturgique présente peu de variantes. D'un bout à l'autre, les leçons concordent. Et pourtant, comme ces petits manuscrits donnent à l'œil l'impression d'une personnalité distincte ! Si le texte ne change pas, l'écriture diffère. Il y a là les éléments d'une *Paléographie musicale* arménienne. C'est l'idée que je donnais récemment à Komitas. Pourquoi l'imprimerie d'Etchmiadzin ne prendrait-elle pas l'initiative d'une publication en *fac-simile* des principaux types d'écriture musicale arménienne contenus dans la bibliothèque du couvent, donnant ainsi au monde savant une idée de quelques-unes de ses richesses ?

Le jour de Pâques nous fit assister à la somptuosité de l'office dans la métropole religieuse des Arméniens. La légende veut que saint Grégoire l'Illuminateur, qui aurait évangélisé l'Arménie au IVe siècle, ait eu un songe, et que dans ce songe, Dieu lui-même lui ait indiqué de la main l'emplacement de la future église. Telle qu'elle est, elle est fort ancienne et nous montre un type caractérisé de l'architecture religieuse en Arménie, c'est-à-dire une église construite en forme de croix ; à la jonction de la nef et du transept, une haute coupole, où se voient encore les restes d'une ornementation d'arabesques, dont l'ensemble devait être fort gracieux ; devant l'église, un porche sculpté dans la manière orientale : c'est le refuge d'une quantité de miséreux qui attendent de la charité des pèlerins le pain du lendemain, peut-être celui du jour même.

Dans l'église, la partie supérieure de la nef et les deux bras du transept sont affectés aux officiants, le reste seulement au peuple. L'autel

est surélevé au-dessus du sol de plus d'un mètre et, à certaines parties de l'office, un grand rideau de velours grenat et or cache l'officiant aux yeux de la foule. C'est un archevêque qui officie ce jour-là; il est vieux, sa barbe grisonne et des lunettes cachent ses yeux. Sur la tête, une tiare ; son manteau sacerdotal est admirable de loin par l'harmonieux assemblage des teintes, vieux vert et vieil or, de l'étoffe. Auprès de lui, un diacre en manteau de soie blanche qui fait ressortir l'éclat de sa barbe noire, et tout autour, de grands enfants de chœur tiennent, montés sur des hampes de bois, des disques d'argent ouvragé qu'entourent des clochettes de même métal et qu'ils agitent à certaines parties de la messe : ainsi au moment de la communion, ce bruissement de clochettes, la voix plus grave des cloches, les chants, l'encens, la grande lumière des lampes et du jour emplissent la vaste nef d'une poésie intense et charmeuse.

En bas de l'autel et faisant face à l'assistance, six enfants de chœur portant oriflammes, lanternes montées et deux grandes croix. Devant eux, un chœur de cinquante jeunes gens et enfants. Ils sont là en robes longues de couleur, vertes à col rouge, blanches à col vert, et, au milieu de ses chantres, Komitas dirige.

Derrière le chœur, Sa Béatitude suit l'office, dans un immense siège en bois sculpté, où elle disparaît entièrement. A droite et à gauche, les évêques et les vartapets forment la limite de l'espace réservé au culte, toujours debout ou assis par terre, silencieux, dans leurs grands manteaux de soie noire que baise dévotement le peuple à leur passage.

Derrière eux enfin, c'est ce même peuple. Oh ! quelles misères, quelles souffrances, et aussi, quelle résignation nous avons vues là ! Je n'oublierai jamais sans doute la physionomie de ces infortunés ; je n'ai jamais vu non plus guenilles aussi sordides que celles de ces malheureux Arméniens. On voudrait les créer qu'on n'y parviendrait pas : pour les avoir telles, il faut la misère, les larmes et le sang. L'immense majorité de ces misérables créatures est faite d'Arméniens turcs qui se sont enfuis, lors des hideux massacres de 1895 et de 1896, des vilayets ensanglantés de Sassoun, de Mousch, d'Erzeroum, de Trébizonde. Il semble qu'ils portent encore dans leurs pauvres yeux doux et tristes l'image épouvantée des scènes de carnage auxquelles ils ont pu échapper et la terreur qui les abêtit. Ils sont restés craintifs et incapables de réaction, tant la dépression morale fut profonde, tant l'épreuve les a abattus. La crainte du Turc était devenue si grande chez l'Arménien, lors des tueries, qu'on voyait à Constantinople, m'a-t-on dit, sur les quais mêmes de Galata, des colosses agenouillés se laisser assommer sans défense à coups de bâtons par des enfants. On parlait aussi jadis de la beauté des femmes arméniennes. Je l'ai cherchée et ne l'ai point rencontrée : on pourrait croire que les mères ne veulent plus que leurs filles eussent beauté, ni charmes, comme un danger de plus pour leur liberté, leur vie ou leur honneur.

Les hommes ! ils n'ont plus rien de viril dans l'allure. Leurs yeux

sont sans vie, leurs cheveux en broussailles. Le costume n'existe point, ils se vêtent de ce qu'ils trouvent, de grands manteaux qui n'ont plus de couleur ou de loques sordides qui n'en ont jamais eue.

Les Arméniens de Russie sont moins misérables, ceux de Perse aussi; mais, à part de beaux et nobles types que nous avons rencontrés dans la classe élevée des villes, on ne se douterait guère, à voir ceux que nous voyons ici, que ce sont les actuels représentants d'une race qui a tenu une place généreuse dans l'histoire de la civilisation et de l'esprit humain pendant des siècles.

(*A suivre.*) PIERRE AUBRY.

HENRY DU MONT

(*Suite*)

L'organiste de Saint-Paul se serait-il aliéné la faveur de son curé ou l'estime des marguilliers de la paroisse qu'il aurait pu, à l'instant de sa carrière où le voici parvenu, n'avoir pas à s'en préoccuper outre mesure. Maintenant qu'il fait partie de la maison du premier prince du sang, c'est à la cour qu'il va faire sa fortune. Il est certainement connu du roi, lequel a trop souvent sans doute eu l'occasion de mettre ses talents à l'épreuve pour ne les point apprécier. Car il ne faut pas s'imaginer que les artistes directement attachés à sa personne soient les seuls admis à l'honneur de se faire entendre devant lui. Maints exemples prouvent le contraire, tout au moins pour les virtuoses. Et quant à ce qui regarde les œuvres, ni le répertoire de la Chapelle, ni celui de la Chambre ne se limitent aux compositions de ceux dont la charge est d'en assurer le service ordinaire.

On exécute assez rarement, il est vrai, les ouvrages des maîtres illustres sous le règne précédent. Personne alors qui se soucie d'art rétrospectif. Chaque génération, se flattant d'avoir atteint la perfection suprême, nourrit à part soi quelque dédain secret pour tout ce qui l'a précédée : en musique surtout, pour quoi l'antiquité — lieu commode où placer l'idéal que chacun croit faire revivre — n'a point laissé de modèles à suivre. En dehors des musiciens de profession, lesquels savent encore parfois rendre justice à leurs devanciers, il n'est personne à s'occuper d'autre chose que des dernières productions du jour, et cela, à la cour plus que partout ailleurs.

Mais cette société de dilettanti raffinés est folle de musique. Elle en fait une consommation prodigieuse. Jamais quelques compositeurs officiels n'eussent suffi à varier convenablement les motets de la messe quotidienne du Roi, les récits, les airs ou les pièces instrumentales des concerts de sa Chambre. Aussi faut-il recourir fréquemment à ceux dont le talent, encore que non consacré par le prestige d'une charge à la cour, paraît digne de la majesté royale. Maîtres de chapelle et surintendants de la musique, de bonne ou de mauvaise grâce doivent en passer par là ; tandis que les grands seigneurs ou les courtisans signalent à l'envi au monarque ceux qu'ils auront eu l'occasion d'apprécier à la ville. Seulement, comme le nombre des offices des maisons royales ou princières est forcément limité, comme chaque titulaire s'efforce d'en réunir

plusieurs et qu'il obtient généralement la faveur de présenter lui-même son survivancier, il arrive souvent que tel artiste que le Roi aura distingué attendra assez longtemps avant de pouvoir être régulièrement attaché à sa personne.

Je serais porté à croire que tel fut le cas pour Du Mont. Ni dans le personnel de la Chambre ni dans celui de la Chapelle du Roi il ne se produit de vacance, de 1654 à 1660, qui lui donne l'occasion d'y pénétrer. Chambonnière, en juin 1656, demande bien à être suppléé en ses fonctions de claveciniste; mais il se charge, suivant l'usage, de présenter celui qui doit au besoin le remplacer. Le Roi agrée son candidat : Nicolas Champion, sieur de la Chapelle, son frère, « voulant tesmoigner par là, dit le brevet, la satisfaction que Sa Majesté a de son service [1] ». La même année, la mort de Pierre de la Barre, qui depuis le milieu du règne de Louis XIII avait tenu l'orgue de la Chapelle, laisse libre une place, laquelle, mieux que toute autre, eût convenu à l'organiste de Saint-Paul. Mais l'estime particulière dont jouissait à la cour le défunt et toute sa famille obligeait en quelque sorte le monarque à ne point choisir son successeur ailleurs que parmi les siens. Le fils aîné, Charles-Henry, avait déjà la survivance de la charge de claveciniste de la Reine mère que Pierre de la Barre avait aussi possédée : Joseph, son fils cadet, héritera de l'orgue de la chapelle. L'acte qui le lui concède atteste, en termes particulièrement flatteurs, « sa capacité en la composition de la musique, sa dextérité à toucher de l'orgue et l'expérience qu'il s'est acquise en cet exercice dans les divers pays où ses voyages et la curiosité l'ont obligé de demeurer pendant plusieurs années, mesme en Suède auprès de la Reyne Christine qui l'y appela pour ses bonnes qualitez [2]. »

Cette promotion obligeait Du Mont à patienter quelques années encore, jusqu'au jour où il pourrait trouver place parmi les artistes appelés à diriger les destinées de la Chapelle. Car il semble que ce soit surtout en tant que compositeur de musique sacrée que sa réputation ait été grande, sa valeur incontestée d'organiste ou de claveciniste mise à part. J'en vois la preuve dans la rareté de ses œuvres profanes imprimées : plus encore dans le silence des contemporains sur ce côté de son talent et dans l'absence complète de copies manuscrites d'airs ou de chansons signés de son nom. Si les *Meslanges* de 1657 n'existaient point, on pourrait douter qu'il se fût jamais exercé en ce genre. Ce volume est donc fort important et caractéristique dans l'œuvre du compositeur. Comme incertain encore de sa véritable voie, il semble avoir tenu à y donner des pièces sacrées ou profanes d'ordre divers.

On y trouve des chansons galantes ou bachiques à trois voix, deux airs, aussi à trois voix, sur un Pseaume de Godeau « en faveur des Dames Religieuses, lesquelles, dit l'auteur, feroient peut-être quelques difficultez de se servir des premières pièces de ce livre » ; trois *Magnificat* à

1. Bibliothèque Nationale (Mss. franç. 10252). — Chambonnière et son frère prennent tous les deux, dans cette pièce, la qualification d'écuyer.

2. *Ibid.* — Joseph de Chabanceau, sieur de la Barre, restera en fonctions jusqu'à sa mort en 1678.

deux voix, plusieurs motets à deux, quatre, cinq ou six voix avec ou sans instruments, un grand motet à voix seule ; deux *Allemandes* pour l'orgue ou le clavecin, une *Pavane* à trois violes ; sans compter les petites symphonies à deux ou trois parties qui forment les préludes des chansons et dont quelques-uns paraissaient à Du Mont propres pour l'orgue, à l'usage des religieuses qui « le touchent en façon de duo [1] ». Je me bornerai pour l'instant à dire quelques mots des chansons seules ; les autres pièces du recueil ne différant guère de celles contenues dans les *Cantica* de 1652, il sera préférable de rapprocher les unes des autres en une étude d'ensemble sur l'œuvre d'église de Du Mont.

J'ai précédemment donné à entendre qu'il n'est point invraisemblable que tout au moins quelques-unes de ces pièces puissent être rapportées aux années de jeunesse de l'auteur. Ce qui donne quelque force à cette conjecture, c'est qu'elles furent à l'origine écrites en pur style madrigalesque (comme on le concevait du moins au commencement du XVIIe siècle), et pour voix seules, sans basse continue. Le musicien le dit expressément dans la préface : « Les premières pièces de ces Meslanges en forme de Motets ont esté composées pour trois voix seules, j'y ai adjouté une basse continuë pour les rendre plus agréables et plus harmonieuses... »

A vrai dire, à l'époque où Du Mont arrive en France, il aurait pu trouver chez nous un certain nombre d'ouvrages conçus dans le même esprit. Pour ne citer qu'un seul parmi ses contemporains, Artus Auxcousteaux donnait en 1643 les *Quatrains de M. Mathieu mis en musique selon l'ordre des douze modes*, et l'année suivante ses *Meslanges* à quatre, cinq ou six voix. Bien que Brossard prétende à ce propos que tous les compositeurs avaient alors la fureur d'écrire dans ce style « que les Italiens nomment *madrigalesque* », il n'en est pas moins sûr que cette manière, déjà passée de mode, n'était guère cultivée, à Paris, que par les

1. MESLANGES | A II, III, IV et V PARTIES | *avec la Basse continue* | *contenant Plusieurs Chansons, Motets, Magnificats* | *Préludes et Allemandes pour l'Orgue* | *et pour les Violes* | *Et les litanies de la Vierge* | *par le sieur* DV MONT, | *Organiste de Son Altesse* | *Royale le Duc d'Anjou, frère unique du Roy ; et en l'Eglise S. Paul. — Livre second.* | *A Paris* | *par Robert Ballard... M. DC. LVII.* — Le livre est dédié à « Monsieur de Halus, seigneur de Courbevoie, conseiller du Roy en sa Cour de Parlement de Metz ».

Du Mont dans sa préface dit qu'il a ajouté pour finir un « Récit de l'Eternité » à voix seule, qui ne s'y trouve cependant pas. Ce morceau fut mis en vente séparément par l'éditeur Ballard et il figure ainsi sur ses catalogues. On le retrouve encore à la fin des *Motets à deux voix* de 1668.

Quant à la mention « Livre second », elle n'implique pas l'existence d'un premier volume de *Meslanges*, comme l'a cru Fétis. Aucun contemporain ne cite un autre recueil que celui-là et cette annotation signifie simplement que c'était là le second livre *imprimé* du compositeur, la première édition des *Cantica* ayant paru en 1652. Fétis, qui n'a point connu les *Cantica* de 1652, a expliqué le fait à sa manière : en attribuant à Du Mont un livre de *Meslanges* qui aurait paru en 1649. Le titre qu'il en donne reproduit exactement dans tous ses détails celui de 1657. Il s'ensuivrait donc que l'un et l'autre de ces recueils auraient contenu des chansons, des motets, des magnificats, des préludes, des allemandes et des litanies de la Vierge. C'est bien invraisemblable, on en conviendra. Personne n'a jamais vu d'ailleurs ce livre I de 1649 : ni Titon du Tillet, ni surtout Brossard, toujours si exact, n'en mentionnent d'autre que celui dont il est ici question.

artistes qui se refusaient à suivre la marche du siècle. La forme alors en faveur est toute différente. C'est l'air de cour, qui s'exécute aussi bien à voix seule accompagnée du luth, du théorbe ou du clavecin, qu'à trois ou quatre voix ensemble. Et même, écrit ainsi à plusieurs parties, l'air diffère toujours des mélanges en ce que le contrepoint en est fort peu figuré ; en ce que les parties marchent à peu près note contre note ou en imitations d'une certaine étendue, correspondant à un membre de phrase entier; enfin, en ce que les répétitions y sont beaucoup moins fréquentes. Le tout en vue, évidemment, de permettre de mieux entendre les paroles qu'on est plus soucieux de traduire musicalement de façon expressive et pathétique. Et pour ce faire, la mélodie bien caractérisée restera confiée à une seule voix. C'est ordinairement la plus haute, les autres devenant presque toujours simples parties d'accompagnement qu'une harmonie abstraite, exécutée sur un instrument, pourrait à la rigueur remplacer.

Jacques de Goüy, dans la préface de ses *Airs à quatre parties*, explique fort bien tout cela et par quoi les airs s'écartaient de l'ancien style. Il faut faire état de ce passage, car il nous fait connaître les idées du temps sur le sujet et les difficultés qu'on trouvait alors à un mode d'écriture qui nous paraît plus simple que tout autre aujourd'hui.

« La composition des Airs est la plus difficile de toutes, dit Jacques de Goüy : d'autant que le Dessus et la Basse estant composez on ne les change pas pour y faire les autres Parties : et néanmoins il faut qu'elles expriment les passions et la prononciation, qu'elles chantent agréablement et qu'elles soient dans la contrainte des reigles de la Composition simple qu'on nomme ordinaire Contrepoint, notte contre notte. Il n'en est pas de mesme pour les Motets ni pour les Meslanges, parce qu'il n'y a point de Dessus ny de Basse qu'on ne change pour faire les autres Parties selon la volonté du Compositeur. Pour une autre raison cette façon de composer est incomparablement bien plus pénible que la figurée ; d'autant qu'en figurant on esvite toutes les difficultez qui se présentent, ce qui est impossible de faire icy, où toutes les parties vont ensemble. Je sçay que ceux qui ne s'adonnent pas à la composition des Airs s'imaginent que cette manière n'est pas considérable ; mais je trouve que l'on peut faire trois ou quatre Motets pour un Air qui aura toutes ses parties bien proportionnées et bien adjustées avec toutes les circonstances que j'ay dès-jà dites [1]. »

Ce témoignage du chanoine d'Embrun fait assez voir quelle importance beaucoup d'excellents esprits attachaient alors à ces airs que d'aucuns trouvent aujourd'hui si simples, et combien grande fut l'erreur de ceux qui se sont imaginé que c'est par ignorance ou par impuissance que les artistes de ce temps préférèrent ce mode d'écriture à celui dans quoi leurs devanciers avaient excellé [2]. Personne n'a songé jusqu'ici

1. Préface des *Airs à quatre parties*... (1650).

2. Pour se rendre un compte exact des scrupules et des soins que les musiciens d'alors apportaient à la composition des airs, à l'exacte disposition des notes et des intervalles mélodiques considérés comme facteurs d'expression, il est intéressant

à incriminer les Florentins qui délaissèrent pour le chant récitatif à voix seule les polyphonies palestriniennes. On s'accorde à donner des louanges à leur initiative audacieuse, dont le but n'est point différent de celui que visaient à atteindre, par d'autres voies, les compositeurs français de la nouvelle école. Car ne doutons point qu'alors le plus médiocre assembleur de notes ne fût capable, vaille que vaille, d'édifier les contrepoints figurés d'un motet en reproduisant avec une servilité routinière les formules des maîtres, tout ainsi que le premier venu des écoliers de nos conservatoires sait écrire aujourd'hui, sans efforts, quelques lambeaux de phrases mélodiques. Tandis que ceux-là seuls que tout le monde tenait pour les premiers s'essayaient — avec quels scrupules et quelle conscience ! — dans le style mélodique des airs, dont les modèles étaient encore rares et pour quoi il fallait tout tirer de son propre fonds.

Tout cela, à dire le vrai, ne va pas à nous expliquer pourquoi Du Mont, si pénétré de l'esprit nouveau dans sa musique d'église, n'a pas cru devoir adopter la forme des airs à plusieurs parties et leur a préféré des pièces de goût plus scolastique, déjà presque suranné. Ce n'est pas que dans ses *Meslanges* il n'y ait beaucoup d'originalité. La forme y est infiniment plus libre et plus vivante que dans les œuvres analogues d'Auxcousteaux, par exemple, où la sèche précision des formules contrapuntiques, ingénieuse parfois, ignore trop la souplesse et la grâce. Celui-ci, comme le dit Brossard, ne songeait vraiment qu'à faire de l'harmonie, tandis que les thèmes de Du Mont ne sont nullement dénués d'expression et que leur heureuse combinaison donne partout l'impression de la beauté véritable. Ce n'est pas trop de dire que presque toutes ces pièces sont de véritables petits chefs-d'œuvre de sentiment délicat, d'émotion sincère et discrète. Elles sont dignes de prendre place à côté des meilleures de Roland de Lassus, que leur style rappelle par certains traits. Au point de vue technique, il faut en louer la facilité merveilleuse, l'exquise correction, et rendre grâces au compositeur d'avoir résisté, cette fois, aux entraînements de la mode, en usant si habilement des procédés qui avaient suffi aux maîtres du passé. Mais, si fidèle qu'il soit demeuré aux traditions, le maître n'a pas fermé l'oreille aux voix du présent. Un souffle moderne vivifie ces formes antiques. Trop musicien peut-être pour avoir voulu se priver des ressources les plus complexes de l'art au bénéfice des versiculets misérables qu'il animait de ses accents, Du Mont semble, inconsciemment si l'on veut, tenter un compromis entre les deux écoles. Son œuvre garde par là quelque chose du charme singulier de ces madrigaux italiens des toutes dernières années du siècle précédent, alors que la mélodie va surgir enfin, palpitante et radieuse, dégagée des derniers voiles qui l'enserraient encore.

Toutefois, ces compositions sont bien du domaine de l'art polyphoni-

de se reporter à l'histoire du débat entre le Hollandais A. Ban et Boesset au sujet de la musique d'une de ces petites pièces, débat qu'on trouvera exposé en l'introduction de la *Correspondance* de C. Huygens (édition de Jonckbloet et Land).

que. Cela se marque par la facilité avec laquelle elles se prêtent à recevoir les compléments harmoniques qui y ajouteront de nouvelles grâces sans être pourtant nécessaires. Aux trois voix, dessus, haute-taille et basse, suffisantes en rigueur; le maître a joint d'abord une basse continue, qui, en beaucoup de passages, modifie l'harmonie première en en plaçant la base au-dessous de la basse vocale devenue de la sorte partie intermédiaire. Puis il écrit une quatrième partie, facultative à vrai dire, pour un dessus de viole, « qu'il faut, remarque-t-il, toucher délicatement et avec discrétion afin que l'on puisse entendre distinctement les voix. » Aussi mélodique qu'harmonique, cette partie instrumentale se combine délicieusement avec les autres. Dans l'esprit du musicien, il convient de chanter d'abord à voix seule la première reprise de la pièce, puis de la répéter avec la viole « pour faire plus grande harmonie »; on en usera de même pour la seconde reprise.

En outre, chacune des vingt pièces des *Meslanges* se trouve précédée d'un prélude d'assez grandes proportions, généralement en deux mouvements d'allure et de rythme différents. Composés premièrement pour deux instruments, dessus et basse de viole avec la basse continue, ils furent renforcés plus tard, en 1661. « Amy lecteur, dit Du Mont à ce sujet, quelque temps après que ces Meslanges ont esté imprimez, Monsieur Ballard m'ayant prié de faire une Troisième Partie aux Préludes pour faire plus grande Harmonie, j'ay creu luy devoir donner cette satisfaction en faveur de ceux qui touchent la Viole. Vous remarquerez s'il vous plaist..... que cette Partie adjoustée n'a pu si bien chanter qu'elle auroit fait si elle eust esté composée à mesme temps avec les autres parties [1]... » Malgré cette réserve modeste, il faut reconnaître qu'elle est toujours fort bien disposée (surtout lorsqu'on la place en taille, entre les deux autres, plutôt qu'au diapason du dessus où, à notre goût, elle croise trop souvent avec la première [2]). Ces petites pièces instrumentales, ainsi traitées à trois parties principales, sont d'un effet très heureux. Sans doute leur expression demeure encore assez vague, bien que souvent écrites sur le thème même du trio vocal qu'elles préparent, tout au moins sur des fragments mélodiques caractéristiques qui reparaîtront dans l'harmonie des voix. Mais elles sont fort purement et fort élégamment suivies, et montrent assez que Du Mont possédait à fond la technique de son art [3]. On peut, pour s'en con-

1. Troisième Partie | *adjoustée* | *aux Preludes* | *des Meslanges de* Henry Dv Mont | *pour un dessus de Viole, ou Taille, ou pour* | *une Basse de Viole touchée* | *à l'octave.* || *Avec la Basse continue des Motets à plusieurs* | *Parties, pour la commodité des Instrumens...* Paris, Robert Ballard, 1661 (Préface).

2. Le musicien a pris soin de faciliter cette disposition, puisque cette partie ajoutée est écrite tout au long en contrepoint renversable avec la première, faisant dans l'un et l'autre cas bonne harmonie sur la basse. Cette facilité à se plier à des combinaisons différentes est encore une marque de l'esprit polyphonique dans quoi toute cette musique a été conçue.

3. Il faut bien que même pour le compositeur l'expression de ces morceaux fût assez peu caractérisée, puisqu'il en indique plusieurs comme propres à être joués sur l'orgue. Il est vrai que de ceux qu'il estime dignes du saint lieu (nos 3, 7, 10, 14, 15, 17, 18) aucun n'appartient aux chansons pathétiques ou galantes. Ils servent d'entrée

vaincre, rapprocher ces préludes des meilleures pièces de clavecin de l'époque : comparaison facile puisqu'il dit lui-même qu'ils sont écrits « en façon d'allemandes ».

Chaque morceau de ce recueil forme donc à lui seul un petit concert complet. Instruments et voix trouvent à s'employer et à se faire réciproquement valoir. Si la forme que le musicien a préférée n'est point celle qui passait alors pour la plus nouvelle, nous n'avons pas à regretter qu'il n'ait pas suivi là-dessus le dernier goût du temps. Ne vaut-il pas mieux qu'il ait essayé de concilier les nécessités de l'expression dramatique avec l'ingénieuse complexité des procédés qui appartiennent en propre à la musique? Était-il bien nécessaire que, pour rendre parfaitement le sens des paroles, le compositeur en vînt à se priver des richesses véritables de son art, à substituer la pure déclamation ou la mélodie monodique aux multiples combinaisons des contrepoints? Si dans le drame lyrique cette nécessité pouvait à la rigueur être admise (encore qu'il soit permis de penser que Lulli et ses successeurs immédiats eussent dû mieux défendre les droits de la pure musique), il n'y avait vraiment aucune raison d'en agir de la sorte en des œuvres destinées au concert et qui ne visaient point à l'illusion du drame.

Il suffisait — Du Mont l'a compris sans doute — de rajeunir tant soit peu les antiques formules, de les vivifier par une écriture plus libre et plus souple. Souci qui se révèle non seulement dans l'allure indépendante et mélodique de chaque voix de la polyphonie, mais encore dans la meilleure disposition du texte chanté et par les nuances de mouvement assez nombreuses, sur l'importance desquelles le musicien insiste complaisamment. Il a la plus grande foi dans la force émotive de la musique : « Il n'y a personne qui n'esprouve en luy-mesme, dit-il, s'il n'est tout à fait stupide, qu'elle donne le Bransle aux mouvemens de l'Esprit et qu'on ne se sente esmeu de joye, de compassion, de tristesse, d'aversion ou de haine selon les choses que ses accords annoncent à l'oreille... » Par cette recherche de l'expression, aussi bien que par l'habile emploi qu'il sait faire des instruments mêlés aux voix, il annonce manifestement l'art nouveau, tout en montrant qu'il a gardé toujours le culte des chefs-d'œuvre du passé. Tel sera, pour le dire dès maintenant, le caractère de son œuvre tout entier.

Quel accueil le public réserva-t-il à ces compositions ? Il est assez malaisé de le savoir. Sans doute la complication relative des moyens d'exécution dut nuire à leur popularité, aussi bien que la vogue des airs à voix seule qui devenait plus grande de jour en jour. Les chanteurs à la mode, élevés à l'école de Nyert ou de Lambert, préféraient évidemment ces derniers ; car l'habitude générale d'exécuter les deuxièmes couplets en *diminutions* les laissait libres d'y faire briller leur virtuosité, que le

à des airs à boire et leur rythme franc et décidé ne diffère point de celui de beaucoup de pièces d'orgue de mouvement rapide. Les autres, au contraire, prêtent mieux au sentiment ; ils veulent, pour faire leur effet, être joués avec délicatesse et expression. Certains, ainsi compris, auront un charme mélancolique et tendre fort pénétrant.

contrepoint des *Meslanges* eût retenue dans des limites plus étroites. Les préludes, considérés comme simples pièces instrumentales, gardèrent certainement plus longtemps la faveur, et il n'y a pas de raison de croire que les différents motets qui terminent le recueil n'aient pas eu, comme le reste de la musique d'église du maître, l'honneur d'exécutions fréquentes. Mais les chansons à trois voix furent à coup sûr moins favorisées. En dehors des hôtels des princes ou des grands seigneurs qui tenaient à leurs gages un petit corps de musiciens, en dehors de ces réunions d'artistes à demi publiques, lesquelles jouent alors le rôle de nos entreprises de concert, elles ont dû demeurer peu connues.

Rien n'interdit de croire qu'en les écrivant, ou du moins en les publiant, Du Mont ait eu en vue le service du prince à la maison duquel il était attaché. La musique de la Chambre du duc d'Anjou comptait douze artistes, y compris le maître de musique, Jean Granoüillet, sieur de Sablières [1]. C'était plus qu'il n'en fallait pour de semblables œuvres, conçues pour des chanteurs solistes. Quant aux parties de violes qui soutiennent les voix, Du Mont les pouvait confier à ses deux collègues chargés de la musique instrumentale: Jean Itier, la basse, et Nicolas Hottman, le plus célèbre virtuose de ce temps, qui jouait le dessus de viole et au besoin le théorbe. Les compositions destinées aux concerts intimes n'employaient pas généralement d'autres instruments que ceux-là, car les violons — préjugé que Du Mont semble avoir partagé — étaient tenus à l'écart. On les réservera longtemps encore aux airs de danse des bals ou des ballets, à moins qu'ils ne prennent part aux grandes fêtes musicales qui réunissent un chœur imposant, tant à l'église qu'ailleurs.

(*A suivre.*)

HENRI QUITTARD.

1. Huit chanteurs (Hautes-contre, Basses, Tailles hautes et basses) et trois instrumentistes. Les parties de dessus étaient confiées aux pages de la musique comme chez le Roi. Car plus tard seulement des brevets de musicienne de la Chambre seront donnés à des chanteuses, ce qui n'empêche point d'ailleurs que quelques-unes se fassent souvent entendre à la Cour, dans les concerts ou dans les récits des ballets.

VARIÉTÉS

UN COURS LIBRE EN SORBONNE

On peut lire dans les *Annales de la Musique*, en date du 15 février, l'intéressante information qui suit :

« Une chaire de théorie musicale vient d'être créée à la Sorbonne : le titulaire en est M. Georges Houdard, notre très distingué et très dévoué trésorier général. Ouverture le mardi 15 avril prochain. »

Grosse nouvelle ! Aussi la *Tribune de Saint-Gervais* allait envoyer ses félicitations au très distingué trésorier général, quand diverses anomalies frappèrent l'un de nous.

L'article des *Annales* dit « qu'une chaire de théorie musicale vient d'être créée à la Sorbonne ». Mais, autant que mes souvenirs sont fidèles, sait-on, nous fait remarquer notre collaborateur, que pour qu'une chaire quelconque puisse être fondée dans une Faculté, il faut d'abord un décret rendu sur la proposition du ministre de l'Instruction publique, puis un vote du Parlement autorisant les crédits nécessaires ? Or il ne nous semble pas que rien de semblable ait été agité lors de la discussion du budget de 1902 et que, surtout, rien ait été voté. Il est donc inexact de dire qu'*une chaire de théorie musicale ait été créée à la Sorbonne.*

Nous lisons ensuite que « le titulaire en est M. Georges Houdard, le très distingué et très dévoué trésorier général ». Notre très distingué et très dévoué collaborateur, — la *Tribune* n'en a pas d'autres, — ajoute à son tour que le titulaire d'une chaire de Faculté est nommé par le ministre de l'Instruction publique sur présentation d'une liste de trois candidats. Les titres requis pour être professeur ou chargé de cours dans une Faculté sont le diplôme d'agrégé et le titre de docteur ès lettres. La nomination est ensuite insérée à l'*Officiel*. Or M. Houdard est-il docteur ès lettres, par hasard ? Est-il annoncé quelque part dans le *Journal officiel* que notre confrère soit professeur titulaire à la Sorbonne ? Non. Il est donc encore inexact de dire que *le titulaire de cette chaire est M. Georges Houdard.*

La vérité est moins pompeuse. Il n'y a pas de chaire, donc pas de titulaire. M. Houdard a simplement demandé et obtenu la permission de faire un *cours libre*. Il suffit, en pareil cas, d'une lettre adressée au doyen et d'une autorisation donnée par le Conseil de la Faculté.

Aucun titre n'est requis. Mais l'autorisation est précaire. Aussi tout le monde peut à la rigueur s'offrir ce luxe, encore que jusqu'ici il n'y ait eu que des hommes de talent ou de grande science qui aient eu le front de porter la parole à la Sorbonne.

M. Houdard ne manque pas de courage : souhaitons, pour l'avenir et l'honneur de la musicologie, que son *cours libre* ne s'effondre pas dans le ridicule, comme il a commencé par la première information que nous en avons eue une note, émanée sans doute de M. Houdard lui-même, dans la revue dont il est trésorier, et d'un bout à l'autre erronée.

Ed. Ceria.

MOIS MUSICAL

A Rome. — Chant grégorien et musique sacrée. — Le début de l'année 1902 est fécond à Rome en événements intéressant le chant grégorien et la musique sacrée.

Déjà, l'année 1901 a été fortement marquée de ce cachet par les actes pontificaux : la lettre au Rme P. Abbé de Solesmes, celle au Dr Wagner pour la fondation de l'Académie grégorienne de l'Université de Fribourg, la réponse de la S. C. des Rites à M. Poussielgue, l'envoi tout récent fait par Sa Sainteté au Collège Pontifical Léonin d'Anagni de tous les livres de chant de Solesmes nécessaires aux offices.

Enfin, cette année, nous apprenons la fondation d'une Ecole de Musique sacrée, dirigée par le P. Hartmann, le savant compositeur franciscain, dont les œuvres furent tant remarquées lors de leurs dernières exécutions. Le R. P. enseignera la composition; le cours de chant grégorien est confié à M. Rella ; les classes d'orgue, de contrepoint et d'harmonie seront professées par MM. Boezi et R. Storti.

En même temps nous parvient le sommaire des premiers numéros de la *Rassegna Gregoriana,* revue romaine de chant grégorien, sous la direction de l'érudit P. de Santi, qui s'est depuis longtemps occupé de répandre dans la Ville le fruit de la restauration bénédictine.

Le numéro de janvier, avec le programme de la nouvelle revue, contient les derniers actes et faits les plus intéressants sur ce sujet.

Numéro de février: L'*Adorna thalamum*,analyse esthétique, par Dom L. Janssens; La fête de la Purification, étude liturgique, par Dom Gaïsser ; Les Bénédictins de Solesmes et la restauration grégorienne, par M. R. Baralli ; La conservation des *codices* liturgiques, par Mgr Carlo Respighi.

Nos meilleurs souhaits à notre confrère romain, bien placé et en trop bonnes mains pour ne pas grandir rapidement.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

BIBLIOGRAPHIE

Dr P. Wagner. **Einführung in die Gregorianischen melodien.** I Theil. Fribourg (Suisse), gr. in-8° de XII et 344 pages. Chez B. Veith, Universitäts-Buchhandlung; prix : 6 marks.

C'est un ouvrage des plus intéressants pour le liturgiste et le musicologue que vient de publier l'éminent Directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg.

Sous une forme commode et pratique, l'auteur a recueilli, et mis à la portée de tous, les textes commentés qui se rapportent à l'histoire et aux origines du chant liturgique de l'Eglise latine.

La division très bonne de l'ouvrage facilite les recherches et en fait un véritable manuel d'histoire liturgique pour les classes supérieures de chant grégorien dans les séminaires, par exemple. En effet, différents chapitres sont consacrés aux origines de chaque genre de chant de l'office, psalmodie et antiphonie, répons, etc., puis à l'ordre de l'office lui-même.

Inutile de dire que l'auteur appuie vigoureusement la tradition qui rapporte à Grégoire le Grand l'oganisation des offices romains, et la soutient des arguments les plus remarquables (ch. XI : *a*) la tradition grégorienne ; *b*) l'antiphonaire-centon ; *c*) l'école de chant de saint Grégoire). Il y aurait beaucoup à citer, plus encore à louer, dans d'autres chapitres fort intéressants et très complets.

A quand la traduction française ?

Amédée Gastoué.

Le Gérant : Rolland.

Librairie H. Oudin, 10, rue de Mézières, Paris.

Huitième Année N° 4 Avril 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

Les Assises de la « Scola » à Bruges. . . . . Jean de Muris.
Notre encartage musical.
Cours théorique et pratique de chant grégorien (suite) . . . . . A. Gastoué.
Le système musical de l'Eglise arménienne (suite) . . . . . Pierre Aubry.
Henry du Mont (suite) . . . . . Henri Quittard.
Petits problèmes historiques : Guido d'Arezzo, Ponthus Teutonicus et l'abbé Odon. . . . . Michel Brenet.
Bibliographie.
Correspondance.
Encartage :
1o Frey Manuel Cardoso : *Angelis suis mandavit de te*, motet à 4 voix.
2o *Cantique populaire basque.*

Les Assises de la " Scola " à Bruges

LES 7, 8, 9 ET 10 AOUT 1902

Depuis quelque temps nos amis ecclésiastiques ou fervents du chant religieux semblaient déplorer *in petto* les tendances musicales générales que semblait prendre la *Scola* au détriment de la réforme du chant religieux qui avait été sa raison d'être lors de sa fondation. Qui peut ! hélas, présumer de l'avenir, et peut-on se rendre garant qu'une œuvre, quelle qu'elle soit, ne subira pas les influences du moment et ne viendra pas à se transformer quelque peu, dévier même dans une certaine mesure du but poursuivi tout d'abord, sans pour cela s'en écarter au point de renier son programme et changer de nature ? Certes et heureusement la *Scola* n'en est pas encore là, et si quelques esprits chagrins s'inquiètent outre mesure de ce qui se fait journellement à la *Scola*, d'autres aussi voient de plus haut et sentent que ce que d'aucuns considèrent comme dissolvant est peut-être une cause de sa vitalité même et semble lui assurer l'avenir.

La *Scola* n'est plus uniquement une œuvre de réforme et de propagande de chant religieux. La *Scola*, par la force des choses, est devenue une sorte de Conservatoire libre où toutes les matières de la musique

sont enseignées. Tout cela est vrai ; mais ce qui importe et ce qui permet à la *Scola* de ne pas renier son origine, c'est qu'elle repose avant tout sur l'art du moyen âge, sur l'art chrétien, et que ses tendances sont toujours graves et purement idéalistes. A ce point de vue elle mériterait même d'être plus secondée qu'elle ne l'est par les autorités ecclésiastiques et par les amis de l'art chrétien et les promoteurs de l'idée chrétienne.

La *Scola* ne devrait-elle pas être à Paris le foyer de tout le chant religieux, l'*école de chantres* patentés pour les paroisses ?

Voilà pourquoi la *Scola*, quelque peu désillusionnée sur cette partie de son programme, a dévié quelque peu aussi et s'est consacrée plus spécialement à la formation des chanteurs de concert et instrumentistes, sans parler bien entendu des élèves d'harmonie, contrepoint et composition, dont certains noms donnent de grandes satisfactions, notamment sous le rapport de la composition d'œuvres pour l'église. Il ne s'est pas trouvé encore un seul élève récalcitrant à subir nos doctrines qui ait apporté à la classe un *Ave Maria* avec violon et arpèges obligés. Il serait, il est vrai, bien reçu celui-là par son maître M. d'Indy! Ceci est pour nous consoler. Et puis il y a la classe d'orgue, la remarquable classe de notre vénéré et cher maître Guilmant. Celle-là est bien digne de la *Scola*, digne de l'idée première et vraiment féconde et belle. Si nous ne pouvons encore envoyer de bons chantres dans les paroisses, nous pourrons du moins y envoyer un jour de bons organistes. On ne saurait trop dire combien on devra au maître Guilmant pour la magnifique efflorescence d'organistes qu'il nous donne avec son double cours du Conservatoire et de la *Scola*. Grâce à cet homme opiniâtre, admirablement consciencieux et bon, notre France musicale aura été dotée de la plus belle école d'orgue du monde.

Mais, Dieu, que nous sommes loin du but de cet article et du titre qui l'annonçait! Il était pourtant utile de parler de cette question du chant religieux à la *Scola* et de rassurer certains esprits. L'annonce des assises de Bruges les ramènera tout à fait et leur prouvera que la *Scola* n'abandonne pas la cause du chant religieux et sa divulgation.

*
* *

De la rencontre un jour du R^me^ Père Dom Pothier et de M. Ch. Bordes, un beau matin, à la *Scola*, naquit l'idée du Congrès de Bruges, ou plutôt des *Assises musicales religieuses* de Bruges. Aussitôt dit, aussitôt fait. M. Ch. Bordes, sûr de la présence et de la collaboration du savant moine à ces fêtes, dont il voulait bien accepter la présidence pour la section grégorienne, M. Ch. Bordes, dis-je, se mit en campagne. Huit jours après il était à Bruges, auprès de MM. Ryelandt, de M. Reyns, de M. Mestdagh, tous amis de la première heure de la *Scola*, abonnés de la *Tribune*, et en une journée le projet prit corps. Le R^me^ Père Dom Pothier était à Bruges à cette époque, convié par les dames religieuses anglaises a qui il apprenait le chant grégorien (qu'elles chantent fort bien, ce qui sera très goûté des congressistes). Présent aux délibérations, il y prit une

part active, rendit visite à Sa Grandeur Mgr l'évêque qui acceptait la présidence d'honneur des fêtes, et assista ainsi précieusement M. Ch. Bordes et ses collaborateurs locaux. Dès lors les fêtes étaient décidées en principe. Restait à les élaborer et les conduire à bien. Ce n'est pas chose facile, mais après les succès d'Avignon la *Scola* ne redoute rien. En Flandre les têtes sont moins chaudes, elle ne risque pas d'y attraper des horions. Ce ne sera pas la fête du « poing contre poing », du contrepoint tout au plus, à moins que quelque chantre ou un crincrin d'orchestre ne s'avise d'assommer quelque organiste ou maître de chapelle trop grégorien ou palestrinien [1].

Bruges heureusement est avant tout une ville calme, et c'est un cadre à souhait pour de telles fêtes. La *Scola* choisit vraiment avec un rare bonheur les villes élues pour ses assises. Bruges présentera à nos sociétaires qui, j'en suis sûr, s'y rendront en foule, outre les trésors de ses monuments, de ses églises, de ses musées, une exposition des plus rares, celle de tous les chefs-d'œuvre de l'art primitif flamand, non seulement dans la peinture, mais dans l'orfèvrerie et le meuble ; ce sera une fête des yeux. Il y aura donc un double attrait qui nous attirera tous à Bruges.

*
* *

Les fêtes dureront du jeudi 7 août au soir au dimanche 10 août au matin. Outre le R^me^ Père Dom Pothier qui a accepté la présidence de la section grégorienne, M. Edgar Tinel, le grand compositeur belge, un des maîtres de la composition religieuse, a accepté celle de la section de musique figurée, par la lettre ci-jointe :

« Malines, le 17 avril 1902.

« Très honoré Monsieur,

« Je ne puis qu'être flatté de votre offre, et c'est avec plaisir que j'accepte la présidence de la section de musique figurée aux assises que la *Scola Cantorum* doit tenir à Bruges au mois d'août prochain.

« En exprimant le souhait que vos efforts contribuent à faire sortir de leur torpeur nos musiciens d'église, je vous présente, très honoré Monsieur, l'assurance de ma très haute considération.

« Edgar Tinel. »

1. Nous faisons ici allusion à la mésaventure arrivée à ce pauvre M. Antoine, maître de chapelle de la cathédrale de Liège ; elle est à conter ; c'est un martyr de la foi musicale religieuse. Liège connaît les bienfaits du syndicat des musiciens d'orchestre, les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont déjà une fois assuré un concert vocal aux abonnés des concerts populaires, les musiciens s'étant mis en grève ; mais voici qu'ils veulent imposer leurs volontés à l'évêque et au chapitre. M. Antoine, fervent amateur du chant « a cappella », dit : « Qu'à cela ne tienne, nous allons chanter du Palestrina » ; mais il ne comptait pas, le brave homme, sur la vindicte d'un syndiqué, car tout donna lieu de le croire. A 8 heures du soir, en rentrant chez lui, il est assailli, roué de coups, laissé pour mort sur le pavé et mis hors de service pendant quinze jours ! Tout ça pour avoir voulu faire chanter du Palestrina ! On va bien à Liège !

M. Gevaërt a en outre accepté de faire partie du comité de patronage où figureront les noms des sommités musicales de la Belgique et de France.

Voici la liste du Comité d'honneur des fêtes.

PRÉSIDENT D'HONNEUR

Sa Grandeur **Mgr Waffelært,** évêque de Bruges.

COMITÉ D'HONNEUR

M. le comte Charles d'URSEL, gouverneur de la Flandre occidentale.
Mme la comtesse Charles d'URSEL.
M. le comte Amédée VISART de BOCARMÉ, bourgmestre de Bruges.
Mme la comtesse VISART de BOCARMÉ.
M. Maurice FRAEYS, président du tribunal de la province.
Mme Maurice FRAEYS.
M. F. A. GEVAËRT, directeur du Conservatoire royal de Bruxelles.
Le Rme Père Dom Joseph POTHIER, abbé de Saint-Wandrille et Vonèche.
M. le chanoine SŒNENS, de Bruges.
M. le chanoine SOSSON, de Namur.
M. Alexandre GUILMANT, professeur d'orgue à la « Scola Cantorum ».
M. Edgar TINEL, directeur de l'Ecole de musique religieuse de Malines.
M. René FRAEYS, président de la Commission administrative du Conservatoire de Bruges.
Mme René FRAEYS.
M. le baron et Mme la baronne Henri KERVYN de LETTENHOVE.
M. Vincent D'INDY, directeur à la « Scola Cantorum », compositeur.
M. Charles BORDES, directeur-fondateur de la « Scola » et des « Chanteurs de Saint-Gervais ».

PRÉSIDENTS EFFECTIFS

Le Rme P. Dom J. POTHIER, président de la section grégorienne.
M. Edgar TINEL, président de la section de musique figurée.
M. Charles BORDES, président de la commission d'initiative.

COMMISSION D'INITIATIVE

M. Charles BORDES, président.
M. le chanoine SŒNENS, à Bruges.
M. Karl MESTDAGH, directeur du Conservatoire de Bruges.
M. Auguste REYNS, maître de chapelle de la cathédrale de Bruges.
M. LEUN.
M. l'abbé de JAEGHER.
M. l'abbé Vander MEERSCH.

Secrétaire : M. Joseph de BROUWER, 24, rue des Baudets, à Bruges, à qui devra être adressée toute communication ou demande de renseignements concernant le congrès.

Les fêtes commenceront le jeudi 7 août à 5 heures par un salut d'inauguration à la cathédrale, par la maîtrise sous la direction de M. Reyns, maître de chapelle. Le soir il y aura un concert sur les maîtres religieux des XVIe et XVIIe siècles, Josquin de Prés, Palestrina, Vittoria, Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, Legrenzi, Schütz, etc. Les exemples seront chantés par les chanteurs de Saint-Gervais et les solistes du

Quatuor vocal de la *Scola* : Mlle Marie de la Rouvière, Mme J. de la Mare, MM. Jean David et Alb. Gébelin. Le lendemain matin à 9 heures : *Entretiens grégoriens* sous la présidence et avec la collaboration de Dom Pothier, assisté de M. Amédée Gastoué. A 11 heures on chantera une messe grégorienne dans la délicieuse chapelle du Saint-Sang. L'après-midi à 2 heures, sous la présidence du Rme Père Dom Pothier, conférences-auditions de chant grégorien. M. Pierre Aubry lira une communication.

Le soir, conférence littéraire par M. Henri Cochin, député du Nord, sur *l'âme musicale flamande*, c'est-à-dire sur la musique qui se dégage des choses dans ce pays d'une monotonie apparente, mais qui pense et sent profondément et dont la monotonie seule et le silence... sont déjà une musique !

Le samedi matin à 9 heures, entretiens sur le chant populaire à l'église, ordinaires des messes par la foule, chants alternés par le peuple, cantiques flamands.

A 11 heures, dans une église, messe populaire et chants alternés.

A 3 heures, *Entretiens sur la musique figurée* sous la présidence de M. Edgar Tinel, qui prononcera un discours. A 4 heures 1/2, conférence avec auditions de M. Ch. Bordes sur *Un Jubé modèle*. On nomme jubé en Belgique la tribune ou le lieu où se tient la *maîtrise musique*, généralement distincte du *lutrin grégorien* et chargée uniquement du chant figuré.

Le soir à 8 heures 1/2, grand concert de clôture avec soli, chœurs et orchestre. Audition de divers morceaux et de *Rédemption*, de César Franck, oratorio en deux parties, avec les chœurs et l'orchestre du Conservatoire de Bruges obligeamment prêtés par M. Mestdagh, directeur du Conservatoire, et dirigés par M. Ch. Bordes, à moins que M. Vincent d'Indy ne puisse se rendre à Bruges à cette époque. Le lendemain matin, messe de clôture à la cathédrale Saint-Sauveur. Audition de la messe à 5 voix de M. Tinel, qui peut être montrée comme un modèle de chant figuré moderne. L'après-midi, il y aura une excursion à la mer à Blankenberghe, où il nous sera donné d'entendre la maîtrise d'enfants de M. l'abbé Louwyck, vicaire de la paroisse, qui a réalisé une petite maîtrise grégorienne modèle comme il s'en compte trop peu, hélas ! en Belgique.

Ainsi se termineront les fêtes de Bruges. Nous espérons bien y voir, comme à Avignon, nombreux nos sociétaires et amis. Les réunions auront lieu dans les antiques maisons où la *Gilde des métiers* a élu domicile et construit une magnifique salle. La *Scola* est en instance pour obtenir sur le Nord français des facilités de transport ; en tout cas les billets circulaires de Paris en Belgique sont avantageux, on peut les faire raccorder avec des billets avec itinéraires facultatifs de n'importe quel point de notre territoire. La Belgique est un pays admirable où les œuvres d'art pullulent. Nous comptons donc beaucoup sur nos sociétaires français. Il s'agit de prouver aux Belges notre reconnaissance pour leur accueil si hospitalier et si encourageant. L'art religieux comme la

religion elle-même est de tous les pays qui partagent notre foi. Evangélisons-nous les uns les autres, c'est encore le meilleur moyen d'être unis pour le triomphe de l'idée chrétienne. Et puis le R^me^ Père Dom Pothier sera là : n'est-ce pas une occasion unique d'aller rendre visite au savant moine exilé?

Comme renseignements pratiques, les assises sont faites grâce à la générosité de *membres honoraires des fêtes* payant une souscription *de vingt francs*, ayant droit à deux places à tous les exercices des fêtes et à leur *nom* inscrit sur les programmes. Les congressistes purs et simples ne paieront que *six francs*, comme à Avignon; mais ils n'ont droit qu'à une place. Nous ne saurions trop encourager nos sociétaires un peu fortunés à souscrire à la part de membres honoraires, afin de nous permettre de donner le plus d'éclat possible à ces fêtes et d'y représenter dignement la *Scola*. Notre œuvre ne sera jamais riche, et si elle n'a pas hésité à accepter cette charge nouvelle pour le triomphe du vrai chant religieux, c'est qu'elle compte bien être aidée par ses amis. Les membres honoraires recevront en outre le tirage à part de toutes les conférences et discours prononcés au cours des fêtes.

Maintenant que l'idée est lancée, il faut lui donner tout le développement qu'elle comporte et la rendre digne de la haute mission qu'elle représente.

Nous publierons *in extenso* le programme ainsi que la liste des *membres honoraires* dans notre prochain numéro.

JEAN DE MURIS.

NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Le motet que nous donnons à nos lecteurs fait partie d'un manuscrit [1] qui appartenait aux archives du *Sagro Convento* d'Assise, et est l'œuvre d'un des maîtres portugais trop injustement ignoré de nos jours.

C'est à notre ami M. F. de Lacerda, élève de la *Scola* et professeur au Conservatoire royal de Lisbonne, que nous devons le plaisir de pouvoir offrir à nos abonnés un si bel exemple de la polyphonie vocale, et nous sommes heureux de collaborer, en même temps, à cette belle œuvre de réhabilitation artistique dont notre ami se préoccupe depuis longtemps. En effet, M. de Lacerda possède un matériel et des notes bio-bibliographiques plus que suffisantes pour nous prouver que l'école portugaise du XVIe et du XVIIe siècle a eu des représentants aussi dignes d'admiration que les Vittoria et les Guerrero et qui, malgré le nombre et la noblesse de leurs œuvres, sont complètement ignorés de nos jours.

1. *Varj Motetti per l'Avvento, Settuagesima, Quaresima e Settimana Santa, del P. Maestro Frey Manuel Cardoso, Religioso del Carmine in Lisbona.*

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE CHANT GRÉGORIEN

PROFESSÉ A LA « SCOLA CANTORUM » DE PARIS

(*Suite*)

SECONDE PARTIE

DES CHANTS PSALMODIQUES

CHAPITRE I

DU PSAUME

§ 1

Le psaume est, à l'origine, une hymne hébraïque chantée dans les offices divins du temple de Jérusalem, et passée depuis, sous forme de traductions, dans les différentes Églises chrétiennes.

Le psaume est formé de versets ou strophes, dont chacune est composée de deux vers.

Dans la récitation du psaume, on fait une pause — médiante — entre chaque vers. Cette pause, ainsi que la modulation musicale qui la précède, est marquée par un *astérisque* :

Dixit Dominus Domino meo : * sede a dextris meis.

Quelques strophes ont trois vers. Dans ce cas, on fait deux pauses ; la pause moins importante est indiquée dans les livres monastiques par le signe de la *flexe ;* dans les livres séculiers, on la reconnaît, dans les longues strophes, à la présence d'un *signe* de ponctuation *supplémentaire* (1).

PSAUME CXI.

Beátus vir qui timet Dóminum : * in mandátis ejus volet nimis.
Potens in terra erit semen ejus : * generátio rectórum benedicétur.
Glória et divítiæ in domo ejus : * et justítia ejus manet in sæculum sæculi.
Exórtum est in ténebris lumen rectis : * miséricors, et miserátor, et justus.
Jucúndus homo qui miserétur et cómmodat, ‘ dispónet sermónes suos in judício : * quia in ætérnum non commovébitur.

(1) Nous l'indiquons ici par une virgule renversée, pour qu'il n'y ait point de confusion dans le cas où deux signes s'y trouvent. Cette division n'existe toujours qu'en *des versets très longs* et à peu près *vers le milieu* d'un des vers. Ainsi, dans le chapitre suivant, § 2, les versets *Quis sicut, Credidi, Memento*, etc., n'ont point de division de flexe ; *Virgam virtutis* et *Tecum principium* non plus. Dans les premiers, le verset n'est point long, dans ceux-ci, il n'y a pas de ponctuation.

In memória ætérna erit justus : * ab auditióne mala non timébit.

Parátum cor ejus speráre in Dómino, ‘ confirmátum est cor ejus : * non commovébitur donec despíciat inimícos suos.

Dispérsit, dedit paupéribus, ‘ justítia ejus manet in sæculum sæculi : * cornu ejus exaltábitur in glória.

Peccátor vidébit, et irascétur, ‘ déntibus suis fremet et tabéscet : * desidérium peccatórum períbit.

S'exercer à lire ce psaume et d'autres, *régulièrement*, avec une *accentuation correcte*, et en observant les *pauses*.

§ 2

On doit distinguer, dès l'origine des liturgies chrétiennes, deux manières de dire le psaume.

L'une, simple. Le psaume est récité d'abord par un seul lecteur; après une division — *selah* — un psaume ou une série de psaumes, suivant l'office, le chœur chante *alleluia*. C'est de ce genre qu'est sortie la psalmodie à deux chœurs, les strophes étant dites alternativement par chacun, après quoi les deux chœurs réunis repètent l'*alleluia*, ou un autre refrain ou *antienne*.

Dans la manière plus ornée, le psaume est caractérisé par un chant très mélodique, et alors le lecteur ou chantre n'en dit plus qu'une ou plusieurs strophes, dont le chœur répète tout ou partie de la première en répondant au lecteur ; c'est le *répons*.

Le genre antiphonique — avec antienne — est usité à l'office canonial, dans la première partie, et à la messe, pour l'introït, et autrefois la communion, et en différentes fonctions solennelles.

Le genre responsorial — du répons — est celui des chants ornés qui accompagnent les lectures saintes soit à l'office de nuit ou de jour, soit à la messe — graduel, alleluia, — ainsi qu'autrefois pendant l'offrande.

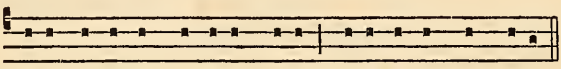
CHAPITRE II

DE LA MÉDIANTE

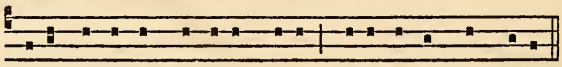
§ 1

J'ai dit que la pause faite dans une strophe de psaume demandait une modulation musicale : on donne à cette modulation le même nom qu'à la pause, soit *médiante*, soit *flexe*. Cette dernière n'est usitée que dans les rits monastiques.

Dans le rit ambrosien et en plusieurs églises de France on chante certains psaumes sans faire la médiante musicale :



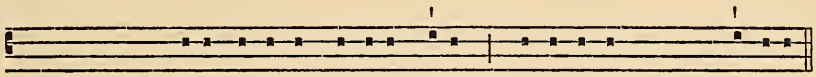
Dixit Dominus Domino me-o * Sede a dextris me- is.



Dixit Dominus Domino me-o * Sede a dextris me- is.

Dans le chant romain on modifie toujours la récitation du psaume : les *tons* (v. ch. IV) les plus simples ont ainsi une médiante à *un accent* ou à *deux accents*, suivant l'endroit où la voix s'élève avant la pause.

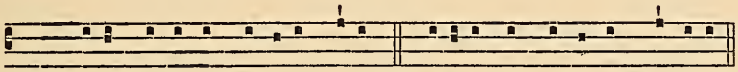
Dans la médiante à un accent, on élève la voix d'*un ton* sur le dernier accent avant la pause de médiante ; on l'abaisse sur la syllabe suivante (1) :



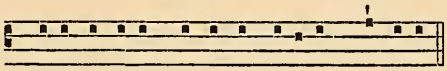
2e, 5 et 8e ton. Dixit Dominus Domino *me*- o. — Beatus vir qui timet *Do*minum.

Exercice : chantez ainsi le psaume CXI, comme plus haut, ainsi que d'autres psaumes ; vous ferez la pause de flexe égale à une syllabe (un temps), la pause de la médiante à deux syllabes, doublées à cause de l'arrêt (quatre temps).

Dans le 4e ton, la médiante, quoique à un accent, est précédée d'un abaissement de la ligne récitative : cet abaissement a lieu *deux syllabes* avant l'accent de la médiante :

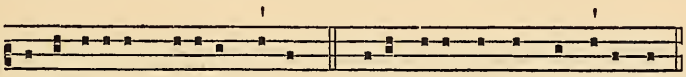


4e ton. Dixit Dominus Domino *me*- o. — Be- atus vir qui timet *Do*minum



... justitia ejus manet in sæculum *sæ*culi (2).

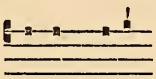
Le 6e ton, très rarement employé, est dans le même cas : l'abaissement se fait sur *la syllabe* qui précède l'accent :



Et exultavit spi-ritus *me*- us. — Fecit mihi magna qui *po*tens est (3).

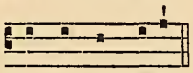
Exercices : appliquez ces tons au psaume précédent.

(1) En beaucoup d'églises, on considère comme accentués sur la dernière les mots hébreux, *David*, *Jerusalem*, *Ephrata*, etc., et les monosyllabes ; en conséquence, on élève la voix sur ces syllabes, et on ne l'abaisse point, ce qu'on nomme *médiante rompue :*



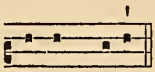
Je-ru- sa-lem *
in Ephra-ta *
manda- vit de te *

(2) Médiantes rompues :



Do-mi-ne David *
in Ephrata *
manda- vit de te *

(3) Médiantes rompues :

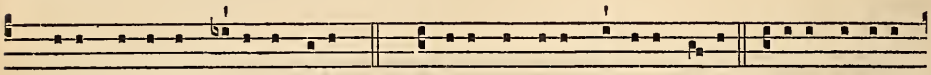


in Ephrata *

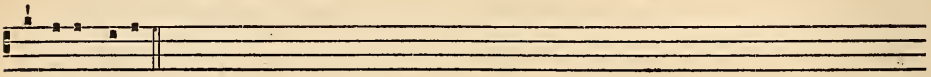
§ 2

Les médiantes à deux accents sont celles des 1er, 3e et 7e tons.

On élève la voix sur l'*avant-dernier accent* (tonique ou secondaire) avant la pause, on l'abaisse ensuite :



1er Di-xit Dominus *Do*mino me-o (1). — 3e Dixit Dominus *Do*mino me- o. 7e Dixit Dominus



Domino me-o (2).

Exercice : chantez ainsi :

PSAUME CIX

Dixit Dóminus *Dó*mino meo : * Sede a dextris meis.

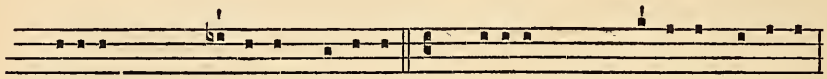
Donec ponam ini*mí*cos tuos * scabéllum pedum tuórum.

Virgam virtútis tuæ emíttet Dómi*nus* ex Sion : * domináre in médio inimicórum tuórum.

Tecum princípium in die virtútis tuæ in splendóri*bus* sanctórum : * ex útero, ante lucíferum génui te, etc.

On remarque que la voix s'élève sur la dernière syllabe. Dans le cas où le dernier mot est proparoxyton, c'est-à-dire accentué comme *Glória* ou *Dóminus*, on observe les règles suivantes :

a) 1er et 7e ton ; la syllabe survenante, *ri* dans *glória*, *mi* dans *Dóminus*, se fait sur le degré de la syllabe suivante :

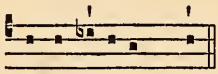


1er Be- atus vir qui *ti*met *D*ominum. 7e Be-a-tus vir qui *ti*met *D*ominum.
ma- net in *sæ*-culum *sæ*cu-li. manet in *sæ*-cu-lum *sæ*-culi.

Exercice : chantez sur ces deux tons les psaumes qui précèdent.

b) Dans le 3e ton, il n'y a pas de modification de la mélodie, c'est l'accent qui change de place :

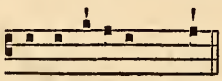
(1) Médiantes rompues :



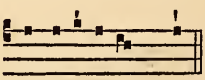
inve-né- runt me *
Domi-nus ex Si- on *
Je-ru- sa- lem *

Ce cas se présente seulement quand il n'y a qu'une syllabe entre les deux accents, on supprime le *la* entre le ♭ et le *sol*.

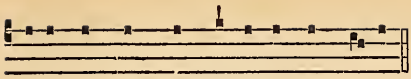
(2) Médiantes rompues :



7e invene- runt me * etc.



3e invene- runt me * etc.



Di-xit Do-mi- nus *Do*mi-no me- o.
Be- a- tus vir qui *ti*met *Do*-minum.
ma-net in *sæ*-culum *sæ*-cu-li

Exercice : chantez ainsi :

VERSETS DE PSAUME

Magna ópera *Dó*mini : * exquisíta in omnes voluntátes ejus.

Memóriam fecit mirabílium suórum, ‘ miséricors et mise*rá*tor *Dó*minus : * escam dedit timéntibus se.

Ut det illis hæredi*tá*tem *gén*tium : * ópera mánuum ejus véritas et judícium.

Fidélia ómnia mandáta ejus, ‘ confirmáta in *sæ*culum *sæ*culi : * facta in veritáte et æquitáte.

Jucúndus homo qui miserétur et cómmodat, ‘ dispónet sermónes suos *in* ju*dí*cio : * quia in ætérnum non commovébitur.

Parátum cor ejus speráre in Dómino, ‘ confirmátum *est* cor *é*jus : * non commovébitur donec despíciat inimícos suos.

Dispérsit, dedit paupéribus, ‘ justítia ejus manet in *sæ*culum *sæ*culi : * cornu ejus exaltábitur in glória.

Laudáte *pú*eri *Dó*minum : * laudáte nomen Dómini.

Excélsus super omnes *gen*tes *Dó*minus : * et super cœlos glória ejus.

Quis sicut Dóminus Deus noster, qui in *al*tis *há*bitat : * et humília réspicit in cœlo et in terra.

Súscitans a *ter*ra *í*nopem : * et de stércore érigens páuperem.

Ut cóllocet eum *cum* prin*cí*pibus : * cum princípibus pópuli sui.

Crédidi, propter *quod* lo*cú*tus sum : (1) * ego autem humiliátus sum nimis.

Quid re*trí*buam *Dó*mino : * pro ómnibus quæ retríbuit mihi ?

Cálicem salu*tá*ris ac*cí*piam : * et nomen Dómini invocábo.

Meménto, *Dó*mine, *Da*vid : (2) * et omnis mansuetúdinis ejus.

Sicut ju*rá*vit *Dó*mino : * votum vovit Deo Jacob.

Ecce audívimus eam *in* Eph*ra*ta : (3) * invénimus eam in campis silvæ.

Sacerdótes tui indu*án*tur jus*tí*tiam : * et sancti tui exúltent.

Et fílii eórum *us*que in *sæ*culum : * sedébunt super sedem tuam.

Jerúsalem, quæ ædific*cá*tur ut *cí*vitas : * cujus participátio ejus in idípsum.

Illuc enim ascendérunt tribus, *tri*bus *Dó*mini : * testimónium Israel ad confiténdum nómini Dómini.

Quia illic sedérunt sedes *in* ju*dí*cio : * sedes super domum David.

Rogáte quæ ad pacem *sunt* Je*rú*salem : (4) * et abundántia diligéntibus te.

Vanum est vobis ante *lu*cem *súr*gere : * súrgite postquam sedéritis, qui manducátis panem dolóris.

Lauda, Je*rú*salem, *Dó*minum : * lauda Deum tuum, Sion.

Glória *Pa*tri, et *Fí*lio : * et Spirítui sancto.

Sicut erat in princípio, et *nunc*, et *sem*per : * et in sæcula sæculórum. Amen.

(1) *Si on fait la médiante rompue :* quod lo*cu*tus *sum*.
(2) *Méd. romp.*, Domi*ne* Da*vid*.
(3) *Méd. romp.*, in *E*phra*ta*.
(4) *Méd. romp.*, sunt Je*ru*sa*lém*.

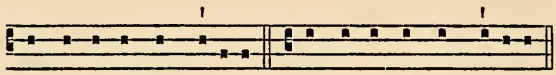
CHAPITRE III

DE LA TERMINAISON

§ I

Comme la pause de la médiante, celle de la finale est précédée d'une formule mélodique s'adaptant aux accents.

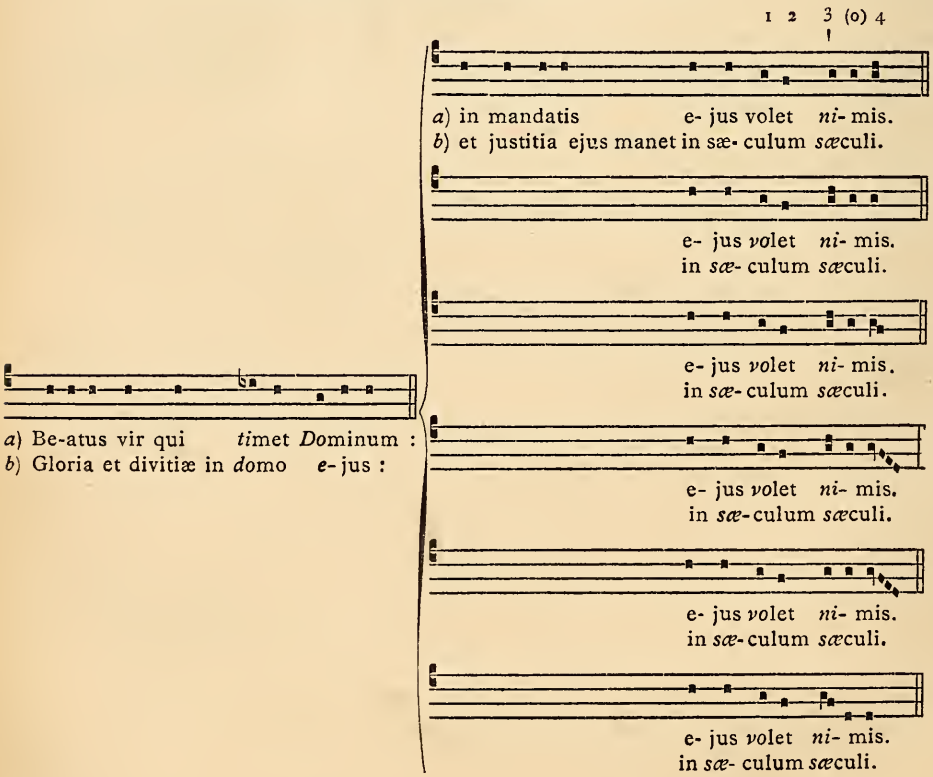
Les terminaisons simples suivent la règle des médiantes à un accent.



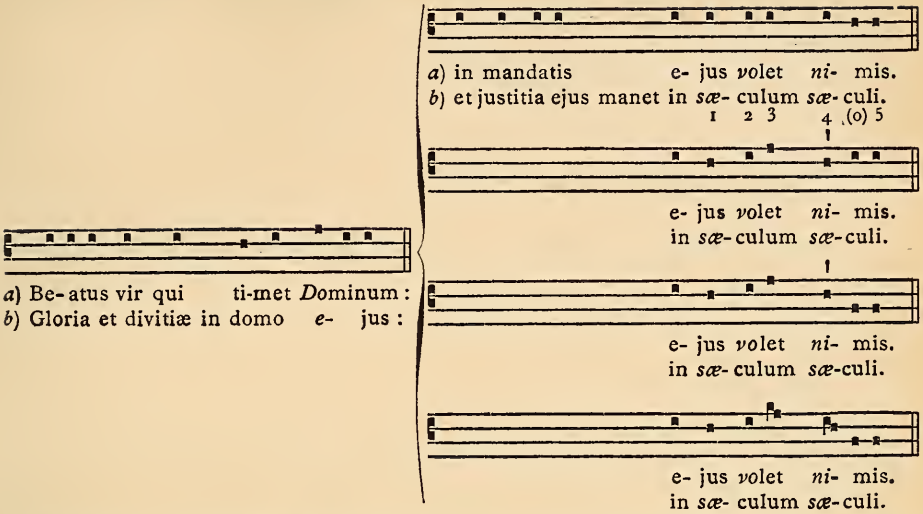
se- de a dextris *me*-is. se- de a dextris *me*-is.
in sæ-cu-lum *sæ*culi. in sæ-cu-lum *sæ*culi.

Mais les finales sont généralement plus ornées que les médiantes: aussi doit-on prêter beaucoup d'attention à les psalmodier ; c'est ordinairement sur la *quatrième* syllabe avant le point qu'on commence la modulation de la finale. Cette modulation peut coïncider avec un accent ou non, être plus ou moins élevée que la dominante.

DIFFÉRENCES DES FINALES DU Ier TON



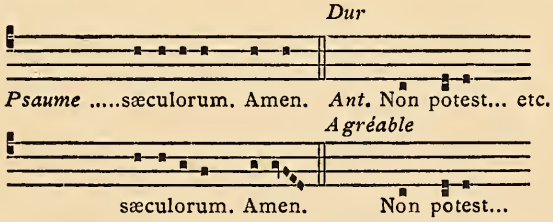
(CINQ SYLLABES) FINALES DU 4e



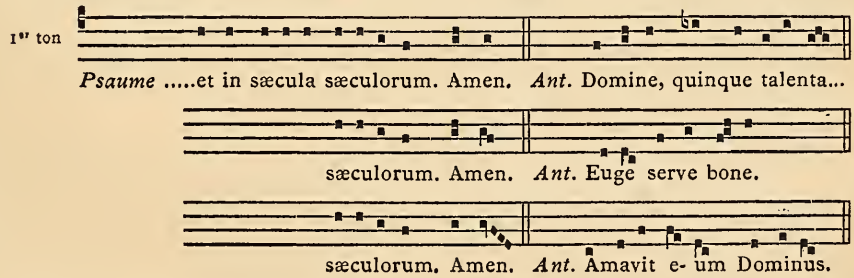
Exercice : chantez les psaumes des chapitres précédents sur ces différentes finales.

§ 2

Ce qui est la cause des nombreuses modifications des finales est que le petit chant ou refrain que nous nommons antienne était autrefois répété non plus seulement après *sæculorum. Amen,* mais encore, comme nous l'avons déjà vu, au moins tous les deux versets de psaume. Or, pour enchaîner d'une manière agréable la reprise de l'antienne à la psalmodie, il était nécessaire d'orner celle-ci pour la relier à la phrase initiale de l'antienne. Soit :



D'où les différentes terminaisons qu'appelle la reprise de l'antienne :



Ces terminaisons sont indiquées, dans les livres de chant, à la suite de l'antienne, sur les lettres e. u. o. u. a. e., abréviation de *seculorum. Amen.*

(*A suivre.*) A. GASTOUÉ.

LE

SYSTÈME MUSICAL DE L'ÉGLISE ARMÉNIENNE

(*Suite*)

Lundi de Pâques, 15 avril, style français. — Tirons un voile sur cette journée !...

C'est grande fête pour nos amis les Russes. Le lundi de Pâques est chez eux l'occasion de réjouissances sans nombre, comme la Noël pour les Anglais. Les fonctionnaires se reçoivent entre eux, s'embrassent, se congratulent. Lors de notre arrivée, le chef du district, prévenu, nous avait reçus officiellement et conviés à déjeuner pour le lundi de Pâques. Service froid. Sur la table, en d'immenses plats, une belle dinde, un cochon de lait, un agneau froid tout entier, une infinité de gâteaux et de bouteilles variées. Snégiroff, le chef du district, est marié et père de trois blondes et plantureuses jeunes filles. C'est un francophile convaincu. La tendresse pour nous déborde, et cet excellent homme ne sait comment nous accueillir assez bien : ses yeux disent ce que son ignorance de notre langue ne lui permet pas d'exprimer. Successivement arrivent tous les fonctionnaires de Vagharchapat, civils très polis, officiers raides et sanglés. La note est accentuée vers l'alliance. On nous fait fête. Assaut de politesses... et de toasts.

Trop même ! vingt et plus : à la santé du czar, du président de la République, à la Russie, à la France, à la santé du chef de district, à celle de sa femme, à nous-mêmes, au succès de notre voyage, que sais-je ! Le vin d'Erivan est agréable, et les verres que nous vidons à chaque toast, selon l'usage, filent tant et si bien que, l'un après l'autre, nos hôtes me semblent légèrement étourdis, que la verve de mon ami Duval, au lieu de s'épuiser, gagne en intensité, que la mienne au contraire s'éteint : je n'ai plus faim, mais j'ai grand soif.....

Nous avons tous aussi fortement sommeil. Comme par hasard deux voitures se trouvent là, qui nous ramènent au monastère. Comment se fait-il que j'aie ensuite gagné ma chambre au bras d'un Cosaque ? Mon compagnon en a fait autant ; est-ce la mode ici ? Toujours est-il que nous avons fait grand honneur à notre hôte.

O mânes de Noé ! vous souvient-il encore du pays où nous avons, après vous, si joliment folâtré dans les vignes du Seigneur ?

. . . . . .

Le mardi 16 avril fut consacré aux adieux. Dans une seconde et dernière audience, nous prîmes congé de Sa Sainteté. Une fois encore, nous refaisons la visite complète des lieux où nous avons vécu heureux une pleine semaine. La journée passe vite à cette récapitulation de nos souvenirs que nous voulons fixer. Une dernière promenade autour du petit lac et la nuit, scintillante d'étoiles, est tout à fait venue. C'est demain que nous partons, et la route est dure d'ici à Alexandrapol.

Mercredi 17 avril. — Nous avons, ce matin, quitté Ètchmiadzin de bonne heure, à regret, car toute séparation est pénible, tout départ est une petite mort. Reverra-t-on ceux dont on se sépare, les lieux d'où l'on s'en va ? Les vartapets nos amis viennent nous serrer la main. Quatre chevaux à notre voiture, s'il vous plaît, et deux Cosaques qui, par ordre du gouverneur, galopent à nos côtés.

Trop d'honneurs ! nos deux Cosaques ne tardent pas à nous devenir encombrants : ils attirent l'attention des habitants dans les villages que nous traversons et quand, d'aventure, nous nous arrêtons à une église pour la visiter ou y chercher un manuscrit, nous avons à nos trousses toute la population accourue pour voir les deux « Franssousk. » Si bien qu'après leur avoir glissé quelques roubles dans la main, nous remercions nos Cosaques et nous les renvoyons. La route monte vers la vallée de l'Abaran, et, laissant derrière nous l'Ararat, nous contournons l'Alagös par les villages d'Ochakan, d'Achtarak, de Karabulag, de Johannavank et de Basch-Abaran. Ce sont des lieux célèbres dans l'histoire d'Arménie : les étapes sont marquées par quelque monastère en ruines que garde un vartapet morose, berger de ces vieilles pierres. Les villages sont proprement arméniens et très caractéristiques ; les maisons sont des cubes aplatis de terre grise et, sur le seuil des portes, pour nous voir passer, des Arméniennes, en robes de couleur. Le rouge domine. Jeunes ou vieilles, presque toutes les femmes que nous avons vues dans les villages étaient enceintes : c'est sans doute un effet du patriotisme, les femmes Arméniennes veulent mettre au monde, dit-on, plus d'enfants que les femmes turques et donner des vengeurs à leur race, quand sonnera l'heure des représailles. La journée est très dure et la route mauvaise; notre voiture a des ressorts usés qui, à chaque cahot, font craindre une rupture, et, chose terrible, nous n'avons à déjeuner que des œufs durs emportés le matin, et pour boire, une eau peu engageante.

En outre, il n'y a point de relais sur cette route, ce sont les mêmes chevaux qui nous mèneront jusqu'au bout. Ah ! les braves petites bêtes, on est sûr avec elles de ne pas rester en chemin ! A la nuit noire, nous arrivons à Basch-Abaran.

Snégiroff nous avait remis un ordre de réception pour le chef de la municipalité. Par malheur, ce personnage restait introuvable. A neuf heures du soir, nous n'avions encore rien mangé. Où ? coucher Enfin notre cocher ramène quelqu'un. C'est le chef adjoint du village, qui

nous fait préparer trois lits à la maison des hôtes. Dieu soit loué ! c'est là que nous avons pu dormir et nous restaurer un peu, à trois mille mètres d'altitude, presque au milieu des neiges, dans un village perdu : à notre porte un Cosaque, l'arme au pied, veillera toute la nuit. Il fait bon au Caucase voyager avec lettres officielles et passeports diplomatiques.

Le jeudi, départ de très bonne heure pour Alexandrapol ; le froid est vif. La route a cessé de monter, et bientôt nous roulons à bonne allure dans la haute vallée de Chirac. La fertilité de cette région était autrefois légendaire, le Chirac passait pour être le grenier de l'Arménie. Aujourd'hui, le pays est pauvre : de loin en loin, nous apercevons quelque village arménien ou kurde. La route même a disparu et notre voiture circule à sa fantaisie. A midi, la chaleur et la faim nous invitent au repos. Le menu du jour comprend des œufs brouillés que Gaston Duval confectionne sur des brindilles de bois arrosées de pétrole, et du thé comme boisson. A peine sommes-nous repartis qu'Alexandrapol se devine loin, très loin dans la vallée vers laquelle nous descendons. A cinq heures, après avoir vingt fois risqué de nous briser les os sur les pentes de l'Alagös, nous arrivons.

Alexandrapol, *Gostinitsa Kawkas*, soit Hôtel du Caucase... Il était une fois un hôtelier si pauvre, si pauvre que, lorsque par hasard un voyageur venait à son hôtel, il était obligé de lui faire l'avance du prix de son dîner...

. . . . . .

Il règne sur cette ville, habitée presque uniquement par des Arméniens, un air d'ennui. Nous fûmes rendre visite au gouverneur. Ce fonctionnaire nous reçut très poliment, mais n'a jamais pu comprendre pourquoi cette politesse de la part de gens qui n'avaient pas de services à lui demander ! il ne doit pas être encore revenu de sa stupéfaction.

Au reste, nous ne sommes passés par Alexandrapol que pour aller visiter les ruines d'Ani. Cette promenade archéologique dans les vestiges du moyen âge arménien demande au touriste deux jours : elle occuperait bien la vie entière d'un érudit.

Or, à Ani, nous ne voulûmes être que de simples touristes, oublieux des textes historiques, sans curiosité pour l'épigraphie, avides seulement d'impressions et de souvenirs : il y a ainsi des sujets d'études dont l'ampleur décourage et puis, nous ne voulions faire que de l'archéologie musicale.

La civilisation moderne n'a point encore pénétré au milieu de ces pierres et de cette solitude : les ruines d'Ani nous attestent aujourd'hui la splendeur de ce qui fut une des plus grandes villes de l'Arménie, du xe au xiie siècle. Ani fut abandonné de ses habitants au xive siècle, presque subitement et sans raison connue. Depuis, la nature par ses tremblements de terre et les hommes par leur vandalisme ont consommé la fin de la ville déchue. C'est un immense champ de pierres, où se dressent encore quelques édifices à demi écroulés, plusieurs églises, une citadelle,

des morceaux importants du palais royal, et surtout des fragments considérables de l'enceinte fortifiée. De loin, quand on arrive d'Alexandrapol, l'aspect est très grandiose, d'autant que ces monuments sont dans un site parfaitement sauvage et au bord d'un ravin très profond, où mugit un torrent, l'Arpa-tchai. Mais le gouvernement russe laisse — peut-être par principe — ces ruines dans un état voisin de l'abandon. Il y a là des vestiges de peintures du XIIe ou du XIIIe siècle, pour le moins, qui sont exposés à toutes les intempéries et destinés, si on ne les protège, à une destruction certaine. Or, on ne fait rien. Il y a là des monuments encore debout, mais qui, peu à peu, se lézardent : récemment même, une tour s'est écroulée. On ne fait rien pour les soutenir. Ces mesures seraient de simple conservation, mais suffisantes, si les fonds impériaux manquent pour faire des fouilles ou des travaux de restauration plus importants.

Il n'y avait même pas de gardiens. Les Kurdes du voisinage venaient là s'approvisionner comme à une carrière de pierres. Ce sont les moines d'Etchmiadzin qui, soucieux de conserver la plus belle des antiquités arméniennes, ont délégué un des leurs dans ce désert pour garder ces ruines et accueillir les étrangers. Aujourd'hui, les étrangers qu'on héberge, c'est nous. Au milieu des pierres, une misérable construction nous reçoit, et voici que dans une vaste pièce où le moine nous conduit, une table, avec une nappe blanche, était servie ; il y avait des œufs durs et du vin, nous étions presque attendus. Pourtant, nous avions apporté avec nous un agneau rôti tout entier, du pain, du saucisson, des radis, du jambon. Ce fut pour le pauvre moine un vrai festin : il ne mangeait de viande que quand les touristes lui en faisaient goûter.

Toute la journée du vendredi, toute la matinée du samedi, nous avons circulé au milieu des ruines ; mais comme les voûtes des églises étaient sans voix, comme le dernier écho des vieilles mélodies liturgiques s'était tu, comme les salles des palais royaux ne résonnaient point des chants de guerre ou de fêtes qui les avaient sans doute jadis animées, Ani ne nous retenait plus. Nous prîmes le chemin du retour, et à Alexandrapol, nous montions dans le wagon qui nous emmenait à Tiflis, où nous rentrions le dimanche matin, après quinze jours d'absence.

Nous avions fait le tour complet de l'Arménie russe : longtemps encore le voyageur qui suivra la même route ne passera pas un seul jour sans retrouver comme nous, à chaque étape, les misères de l'heure présente et les souvenirs grandioses du passé.

A côté des ruines muettes, il est de ces souvenirs qui vivent encore : ce sont les chants que l'Église d'Arménie met sur les lèvres de ses fidèles et que nous avons pieusement recueillis pour en dresser ici une gerbe toute parfumée de mélodie charmeuse et de mysticisme lointain.

(*A suivre.*) PIERRE AUBRY.

HENRY DU MONT

(*Suite*)

Les compositions religieuses qui font suite aux *Meslanges* conviendraient encore très bien à la chapelle d'un prince qui ne disposait pas des chanteurs nombreux de la messe du Roi. Plusieurs sont écrites à deux voix avec une ou deux violes « si l'on veut ». D'autres sont à cinq voix, les Litanies de la Vierge par exemple. Mais le compositeur n'avait pas travaillé en vue de masses considérables, puisqu'il examine quelque part ce que l'on pourra faire « s'il y a assez de voix pour doubler les parties ». Sans doute, nous l'avons vu, les conditions d'exécution étaient les mêmes dans la plupart des églises, hors le cas de solennité tout à fait exceptionnelle. De plus, rien n'indique précisément que Du Mont ait été chargé d'écrire la musique de la messe du duc d'Anjou. Mais puisqu'il y tenait l'orgue et que sa réputation de compositeur religieux était déjà établie, il serait bien surprenant qu'il n'ait pas cherché quelquefois l'occasion de retrouver à la cour les succès que la ville ne lui avait pas ménagés.

D'ailleurs ses nouvelles fonctions ne l'absorbent pas au point qu'il renonce à son public ordinaire. Loret, dont la *Muze historique* reflète assez bien les opinions des Parisiens d'alors, Loret cite (pour la première fois) son nom en 1659. C'est à l'occasion d'un grand service célébré chez les Pères de la Merci, le 29 janvier, en l'honneur du fondateur de leur ordre, saint Pierre Nolasque.

L'évêque d'Amiens y prêcha et Mlle de Novion y fit la quête. L'assistance était nombreuse et brillante:

> ... deux Princesses, trente Dames,
> Six Evesques ou grands pasteurs,
> Quatorze Abbés, douze Docteurs...

et, au dire du gazetier poète, la musique de Du Mont

> Y charma les plus délicats.

Au mois de novembre de la même année, une fête du même genre, dont Du Mont était encore le héros, attirait son attention. C'était un grand amateur de musique, chez qui toutes les semaines avait lieu un concert fort suivi, M. de Saint-Mesmin, contrôleur général des finances

du duc Gaston d'Orléans, qui faisait célébrer la Sainte-Cécile en grande pompe dans l'église des PP. Célestins,

Par de saints et sacrez Cantiques
Et divers Motetz angéliques
Dignes d'être préconisez
Que Dumont avoit composez [1].

Evidemment les termes élogieux dont Loret a coutume de se servir n'ont aucune signification précise par eux-mêmes, d'autant qu'il les distribue indistinctement à quiconque dont il parle. Mais des événements, petits ou grands, il ne mentionne que ceux qui avaient fait sensation dans le public, à moins qu'il ne s'agisse de quelqu'un de ses amis, auxquels il excelle à faire de la réclame, à tout propos et hors de propos. Or Du Mont n'en était pas; lorsque le Roi, un peu plus tard, le désignera pour diriger sa chapelle en même temps que Robert, le nouvelliste le fait justement observer.

Avec ces Chantres d'importance
Je n'eûs jamais de connoissance,

remarque-t-il, pour indiquer par là combien ses éloges étaient à l'ordinaire sincères et désintéressés.

Quoi qu'il en soit, les bouts-rimés du gazetier normand n'en consacrent pas moins une renommée qui s'affirmait aussi notoire à la ville qu'à la cour. Peut-être faut-il attribuer surtout au goût personnel du jeune duc d'Anjou le choix fait de Du Mont pour servir auprès de lui; mais le passage du musicien dans la maison de la Reine est bien le témoignage de l'estime où le tenait le monarque lui-même. Au mois de juin 1660, après une absence de près d'un an, Louis XIV, qui vient d'épouser Marie-Thérèse, fait sa rentrée dans Paris avec toute la cour. Il s'agit de constituer la Maison de la jeune souveraine conformément à la grandeur de son rang. La musique de la Chambre est un des services jugés nécessaires à la majesté royale, le prince fût-il médiocre amateur de musique comme il semble que ç'ait été cette fois le cas. Parmi les artistes désignés, Henry Du Mont figure comme claveciniste, pour un semestre, aux gages de 600 livres. Pour l'autre moitié de l'année, le titulaire est un certain Etienne Antoine, qui jusqu'ici ne nous est pas autrement connu.

La musique de la Reine compte deux maîtres. C'est dans le semestre de Sébastien Le Camus, violiste célèbre [2] et compositeur d'airs de cour, que Du Mont est inscrit. Jean de Boësset, le fils d'Antoine de Boësset, qui avait le même emploi chez le Roi et qui abandonnait le service de la Reine mère, remplit le second. Quatre enfants de

1. Loret, *La Muze historique*, lettres du 1er février et du 29 novembre 1659.

1. Jean Rousseau (*Traité de la viole*... 1687) dit de lui qu'il « excelloit à ce point dans le jeu du Dessus de Viole que le seul souvenir de la beauté et de la tendresse de son exécution efface tout ce qu'on a entendu jusqu'à présent sur cet instrument ». Le Camus mourut en 1677.

musique, douze chanteurs, deux joueurs de basse de viole complètent le personnel avec les deux clavecinistes. Tout ce monde servira par semestre et les uns et les autres ont été désignés pour entrer en fonctions à partir du 1er juillet 1660 [1].

Comme dans la pratique, ainsi qu'on l'a déjà remarqué, les emplois de claveciniste et d'organiste se confondaient et qu'il apparaît que les musiciens préféraient le second titre au premier, on ne s'étonnera pas de voir Du Mont prendre celui d' « Organiste de la Reyne » sur un des ouvrages qu'il publie vers ce temps-là. Je ne sais même pourquoi il n'a point cru devoir faire montre de sa nouvelle qualité lors de la seconde édition des *Cantica sacra* que l'imprimeur Ballard donnait au public en 1662. Cette édition ne différait, il est vrai, de la première, que par une plus grande correction, qualité qui, au dire de Brossard, manquait singulièrement à celle de 1652 ; mais comme on en changeait la date, on eût bien pu modifier le titre du même coup. Il n'en fut rien. Le recueil qui parut l'année suivante, en 1663, porte seul cette mention.

Ce livre, un des plus rares aujourd'hui parmi ceux qui nous restent du compositeur, se compose d'une suite d'airs à quatre parties sur la paraphrase des *Pseaumes* de Godeau, paraphrase qui avait eu un tel succès dans le monde des musiciens qu'il n'en est, pour ainsi dire, pas un seul de quelque réputation qui n'ait cru devoir la mettre en chant.

Il y avait sans aucun doute déjà plusieurs années que Du Mont avait cru devoir orner de sa musique les vers un peu languissants de l'évêque de Vence. Un de ces psaumes, le psaume IV, « Quand l'esprit accablé sous le faix des douleurs », figure dans les *Meslanges* de 1657, traité à trois voix dans le style polyphonique des autres chansons du recueil. Ce psaume est reproduit naturellement dans ses *Airs* de 1663 [2],

1. Archives Nationales, Z¹ a 511.

2. Airs | a quatre Parties | *avec la basse continue* | *et* | *quelques-uns à trois en forme de Motets* | *à la fin du Livre* | *sur la Paraphrase* | *de quelques Pseaumes et Cantiques* | *de* | *Messire* Anthoine Godeau | *evesque de Vence* | *composez par* Henry Dv Mont, *organiste de la Reyne* | *et de l'Eglise Saint-Paul.* — *A Paris chez Robert Ballard..... M. DC. LXIII* ; in-4°.— Cet ouvrage est dédié à « Monsieur de Saint-Mesmin, sieur de Villamblin, Conseiller du Roy en ses Conseils et Controolleur Général des finances de feu S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans ». Nous avons vu ce personnage faire célébrer la Sainte-Cécile aux Célestins avec de la musique de Du Mont, en 1659, et nous savons qu'il donnait concert chez lui régulièrement. Il comptait donc parmi les admirateurs et les protecteurs du maître, lequel proteste, dans sa dédicace, de sa reconnaissance pour l'estime qu'il professait pour « quelques productions de son génie sur la Musique » et de son admiration pour « ses belles connoissances en l'Art qui fait un des plus nobles emplois des Anges dans le ciel ». Cet ouvrage est fort rare : la Bibliothèque nationale ne le possède point, mais on en trouve un exemplaire pour *Dessus* et *Basse continue* au Conservatoire, ainsi qu'une belle copie des parties vocales en partition de la main de Philidor. Un second exemplaire en est cité, sous le n° 100, dans le catalogue des livres provenant de la bibliothèque de Lord H***, secrétaire perpétuel de la Société *Philobiblion* de Londres. La vente en eut lieu à Paris, les 17 et 18 avril 1882, et j'ignore quel fut l'acquéreur. Le livre faisait partie d'un « Recueil d'airs spirituels » édités par Ballard en trois volumes. Quelques-uns des airs ont été insérés à la suite d'une édition de Jacques de Goüy: « *Le Compagnon divin ou les Airs à quatre parties sur la Paraphrase des Pseaumes de Messire A. Godeau... esquels on a ajouté quelques airs de la composition de Mr Henry Du Mont, et une nouvelle pièce.* Londres, W. Pearson (vers 1680).

accompagné de neuf autres pièces de composition semblable. C'est là la seconde partie du volume : ces dix airs en forme de motet sont ornés, comme autrefois les *Meslanges*, d'une « quatriesme partie adjoustée pour un dessus de viole ou violon de laquelle on se servira si l'on veut ». Nous y retrouvons les mérites expressifs et musicaux déjà loués dans l'œuvre profane qui semble l'équivalent de celle-ci, et nous préférerons ces petites pièces, que les contemporains estimèrent sans doute écrites un peu trop à l'antique, aux trente airs, conçus dans la formule nouvelle et qui servirent vraisemblablement de passeport aux autres [1].

Ce n'est pas qu'ils soient sans beauté. La mélodie en est franche et expressive : dans ses grandes lignes un peu froides, elle n'est dénuée ni de noblesse, ni d'élégance. Mais il y manque quelque chose : ce mouvement, cette chaleur, cette force communicative, résultant de la marche des contrepoints qui se croisent, se poursuivent, s'étreignent, en un désordre apparent que régit une raison supérieure : image plus ressemblante de la complexité de la vie émotionnelle que la mélodie des airs, où comme en un marbre glacé taillé par un habile ouvrier, l'expression s'est figée en les lignes harmonieuses d'une attitude unique.

Il eût été inutile d'essayer de lutter contre le goût qui portait les artistes et le public vers la forme monodique plus simple que les polyphonies anciennes. Car pour être publiés à quatre parties, tous ces recueils d'airs, celui de Du Mont comme les autres, ne requièrent pas pour cela quatre voix concertantes. Le plus souvent ils seront exécutés à voix seule (aussi bien les trois autres ne sont-elles que remplissage harmonique) et l'artiste s'accompagnera d'une basse continue sur la viole, le théorbe, l'orgue ou le clavecin. Du Mont s'est si bien rendu compte qu'il en serait presque toujours ainsi qu'il a pris soin de faciliter la chose. « Je m'y suis estudié à chercher la facilité du chant pour toutes sortes de personnes, dit-il en l'avertissement au lecteur. J'ay mis la Basse continue avec le Dessus pour la commodité de ceux qui voudront jouer des instrumens et chanter ensemble. » Et en effet ces deux parties sont réunies en partition sur le même cahier : une note nous apprend que « ceux qui n'auront à faire que du dessus et de la basse continue les pourront achepter à part. » Cette combinaison était la plus pratique : mais depuis le commencement du siècle pour le moins, sans vouloir remonter plus haut, tous les *Airs de cour* déjà avaient été édités aussi bien en parties pour plusieurs voix, qu'à voix seule, soutenue d'un accompagnement en tablature de luth [2].

1. Le volume renferme en outre trois motets latins : une Antienne de sainte Cécile, un *Laudate* et un *Domine salvum*. Peut-être sont-ils là pour légitimer la dédicace à M. de Saint-Mesmin et faisaient-ils partie de la musique pour la Sainte-Cécile aux Célestins. C'est assez vraisemblable.

2. Dès les premières années du XVIIe siècle, les Italiens ont publié des madrigaux composés en vue de ces deux manières de les exécuter. Ceci est à noter, car le madrigal suppose nécessairement une polyphonie plus intriguée et plus de développement que l'air proprement dit. Paolo Quagliati, organiste de Sainte-Marie-Majeure, dans son *1er livre de Madrigaux à quatre voix* (Venise, Giacomo Vincenti, 1608), déclare expressément qu'ils peuvent se chanter à voix seule, soprano ou ténor, avec

En passant dans la maison de la Reine, Du Mont avait dû quitter le service du duc d'Anjou. Jean-Henry d'Anglebert allait l'y remplacer. A quelle date précise? Nous l'ignorons, mais sur l'acte de baptême de son fils, Jean-Baptiste-Henry, acte cité par Jal (*Dictionnaire de Biographie et d'Histoire*), d'Anglebert, le 26 mars 1662, prend déjà le titre d'organiste de Monseigneur le duc d'Orléans.

Auprès de la Reine comme auprès du frère du Roi, le rôle artistique de Du Mont n'avait encore qu'une importance secondaire. Nous ne connaissons qu'une très infime part de la musique instrumentale qu'il avait composée et rien du tout, les *Meslanges* mis à part, des pièces vocales, airs ou récits qu'on peut lui attribuer sans crainte d'erreur[1]. Mais il apparaît évident qu'il avait cessé déjà de se sentir attiré vers l'art profane où d'autres d'ailleurs excellaient, au goût de la ville et de la cour tout au moins. Et son talent d'exécution sur le clavecin ou l'orgue, quelque remarquable qu'on le veuille supposer, était égalé et probablement surpassé par d'autres virtuoses.

Chambonnières et la brillante pléiade des élèves formés par ses leçons et ses exemples l'avaient toujours emporté sur lui au clavecin; à l'orgue même, de nouveaux venus contrebalançaient dans l'estime des contemporains la gloire de l'organiste de Saint-Paul. Étienne Richard, par exemple, qui touchait l'orgue de Saint-Jacques-de-la-Boucherie et que le Roi, pris d'un bel amour pour le clavecin, avait choisi en 1657 pour lui en enseigner les principes[2]; ou bien encore Le Bègue, d'abord or-

une basse (*basso seguito*) instrumentale, si l'on ne veut ou si l'on ne peut employer quatre voix... « Vedendo che nell' età hoggi alcuna parte hà gustato della musica piena di più voci, se bene dalla maggior parte par che sia desiderata ed applaudita la musica vota, cioè di *voci sole con l'Instrumento* e ciò forse per maggior intelligenza e chiarezza delle parole ò forse per maggior distintione e godimento delle belle voci e bei cantanti, mi risolsi per sodisfacere all' una ed all' altra parte, procurare di pascer più gusti e presi per espediente di comporre questi miei Madrigali in questa nova foggia... »

1. Ce n'est pas qu'on ne trouve quelquefois le nom de Dumont dans certains recueils d'airs du temps. Mais ce n'est pas de notre compositeur qu'il s'agit, quoique cette similitude d'un nom, fort commun d'ailleurs, ait causé des confusions. C'est ainsi que le catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire attribue à l'organiste de Saint-Paul un air à boire : « Amis, jusqu'à la fin il faut aimer la table », qui n'est certainement pas de lui. Il figure sous le nom de « Mr Dumont l'aîné », dans le *Recueil d'Airs sérieux et a boire, imprimés au mois de juin 1701*, chez Christophe Ballard.

Dans un autre ordre de compositions, Eitner (*Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*) fait figurer dans la liste des œuvres de Du Mont « *Six Sonates pour violon et basse continue* » qui se trouveraient en manuscrit à la bibliothèque de l'université de Rostock. C'est une erreur. Ce manuscrit est daté de 1723 et son auteur se qualifie de « cy-devant Organiste et Maistre de Clavecin ordinaire de la musique de la Chambre de Madame Son Altesse la Princesse d'Arcour ». La dédicace, datée de Besançon, est adressée au prince héritier Frédéric-Louis de Wurttemberg et Montbéliard, qui séjourna dans cette ville un certain temps. La fille de ce prince devint par la suite duchesse de Mecklembourg et légua ses livres et sa musique à l'université de Rostock, où elle s'était fixée, après son veuvage, M. le Dr Hofmeister, bibliothécaire de l'université de Rostock, m'a communiqué ces renseignements. Ils pourront éviter aux curieux des recherches inutiles au sujet de compositions qui seraient d'un intérêt capital si elles remontaient au temps de Henry Du Mont, tandis qu'elles n'ont rien que d'ordinaire à la date où elles furent écrites.

2. « Aujourd'hui 14e du mois de février 1657... Sa Majesté prenant un singulier plaisir à entendre toucher le clavessin et de le toucher elle-mesme, Elle a choisy Estienne Richard pour lui en montrer la méthode et l'a aujourdhuy retenu pour la servir désormais en la qualité de Maistre joueur d'Espinette... » (Bibliothèque nationale, Ms. fr. 10252.)

ganiste de Saint-Méry et plus tard un des quatre de la chapelle royale. Ces deux artistes semblent avoir tenu le premier rang. « Ce n'est pas à moy, dit Le Gallois, à décider du prix entre ces deux grands personnages; je me contenteray de dire que l'un et l'autre ont esté justement admirez de tout le monde... »

Mais le moment est proche où le choix du monarque va ouvrir au compositeur un champ plus vaste que celui où il s'était jusqu'alors exercé et le mieux propre au développement de son génie. Au cours de l'année 1662, un des deux maîtres de la Chapelle royale, Jean Veillot, qui en 1643 avait quitté la maîtrise de Notre-Dame pour le service du Roi, était venu à mourir [1]. Thomas Gobert, son collègue, demeurait donc seul à assurer un service d'autant plus lourd que le jeune Roi, arrivé maintenant à l'âge d'homme, exigeait de ses musiciens une assiduité plus grande et des efforts plus multipliés.

Au temps de Louis XIII ainsi qu'au cours des périodes troublées de la régence, le service de la Chapelle, comme tous les autres, s'était réduit singulièrement. Les fréquents déplacements de la cour pendant les premières années du nouveau règne ne permettaient guère davantage les exécutions musicales importantes, sinon de loin en loin ; d'autant plus que les chapelles des châteaux royaux étaient généralement de dimensions fort restreintes.

Peu après la mort de la Reine mère, le Roi, auquel le séjour de Paris avait toujours déplu, se fixe à Saint-Germain, tandis que les nouvelles constructions de Versailles deviennent l'occasion de fréquents voyages et de villégiatures toujours plus longues, jusqu'au jour où la nouvelle résidence sera définitivement adoptée. A Versailles comme à Saint-Germain, le Roi tient une cour brillante. C'est désormais tous les jours que, à la messe et au salut, les chanteurs auront à se faire entendre. Il faudra donc faire appel à des musiciens nombreux pour que la répétition trop fréquente des mêmes motets ne devienne point fastidieuse. D'autant plus que la transformation du goût non plus que la coutume ne permettent guère de recourir, sinon fort rarement, au répertoire ancien.

L'organisation de la Chapelle telle qu'elle avait été établie par François Ier, avec ses deux maîtres de musique [2] servant par semestre, deve-

1. A défaut d'autre document plus précis, la date de la mort de Veillot peut être établie indirectement par le témoignage de la *Muze historique* de Loret, qui, dans la lettre du 2 septembre 1662, nous apprend que Berthod, un des chantres de la Chapelle, venait d'être mis en possession de l'abbaye de Bois-Aubry, bénéfice

> Que le sieur Veillot illustre homme
> Dans la Muzique très sçavant
> Avoit possédé cy-devant...

2. Le titre officiel de ces musiciens est en réalité « Sous-maître de la Chapelle de musique ». Le maître de musique est un ecclésiastique de haut rang, évêque ou archevêque, qui a la direction générale de tout le personnel, aumôniers, musiciens, chapelains et clercs de chapelle, mais qui ne s'occupe nullement de la partie artistique. Comme le rôle des sous-maîtres qui en avaient la direction effective était tout semblable à celui des maîtres de musique des églises, l'usage s'établit de bonne heure de leur donner la même dénomination : en parlant d'eux tout le monde dit « les maîtres de la Chapelle du Roi ».

nait insuffisante. Le Roi décida qu'il y en aurait quatre désormais, se succédant de trois en trois mois. Et pour commencer immédiatement la réforme, Veillot fut remplacé par deux nouveaux titulaires.

Il ne semble pas qu'il y ait eu un véritable concours, ainsi qu'on fit par la suite, ni qu'on ait obligé les concurrents à mettre en musique le même texte. Mais un assez grand nombre d'artistes furent invités à faire chanter devant le Roi quelques-unes de leurs œuvres, ce qui ressort tout au moins de ce qu'en dit la *Muze historique* de Loret. Ces essais préparatoires prirent un certain temps. Enfin, dans la première semaine de juillet 1663, Du Mont et Robert étaient officiellement désignés [1]. Le premier déjà bien connu : quant au second, Pierre Robert, maître de musique de Notre-Dame depuis dix ans, il est certain qu'il ne pouvait non plus être ignoré du Roi, lequel avait entendu à coup sûr de ses compositions lors des visites assez fréquentes à l'église métropolitaine de Paris que la tradition imposait à la Cour [2]. Peu après ces nominations, le semestre de Gobert était semblablement divisé. Le vieil artiste n'en conservait qu'un quartier ; l'autre revenait à un musicien, Gabriel Expilly, duquel nous ne connaissons presque rien. Il apparaît par un témoignage contemporain que cet Expilly (dont on trouve souvent le nom dénaturé sous la forme Spirly) s'était distingué lors du concours. Toutefois l'investiture officielle ne lui aurait pas été accordée immédiatement, mais seulement l'année suivante, pour des raisons qui sont restées ignorées [3].

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

1. Après les essais qu'on a faits
De quantité de gens parfaits
En profession musicale...
Le Roy dont l'oreille est sçavante
En cette science charmante
Par un vrai jugement d'expert
A choisi Du Mont et Robert,
Tous deux rares, tous deux sublimes
Et tous deux excellentissimes...

Loret annonce le choix du roi dans sa lettre du 7 juillet 1663. Mais la nomination officielle ne fut faite cependant que le 8 du même mois. (*Journal des bienfaits du Roy*, Bibl. Nation. mss. fr. 7651.)

2. Pierre Robert, fils d'un marchand tailleur de Paris, né vers 1618, fut élevé à la maîtrise de Notre-Dame où il parvint à la dignité de « Spé », c'est-à-dire d'élève-maître chargé de la surveillance des autres enfants. Il y prit sans doute l'habit ecclésiastique. On le trouve plus tard maître de musique à Senlis. En cette qualité, il remporte, en 1648, le prix au Concours de la Sainte-Cécile du Mans. De Senlis, il passa à Notre-Dame de Paris dont il obtint la maîtrise le 28 avril 1653. De Notre-Dame il vient à la Chapelle du Roi où il demeure jusqu'en 1684. D'abord abbé de Chambons, il obtint du Roi l'importante abbaye de Saint-Pierre de Melun en 1678. Il est mort le 29 décembre 1698.

3. En effet, ni Loret, ni le *Journal des bienfaits du Roy*, ne le nomment dans la promotion de 1663. Deux ans plus tard il figure cependant, comme titulaire du quartier de juillet. D'autre part P. Perrin, dans la dédicace au Roi de ses *Cantica pro Capella Regis*... (1665), citant quelques-uns des motets dont il est l'auteur, indique un motet du « Martyr » « que fit entendre le sieur Expilly lors de sa concurrence à la maistrise, qui ravit toute l'assistance et fit dire à V. M. qu'il avoit combattu avec des armes avantageuses et ensuite ceux dont il l'a regalée pendant son quartier, de sainte Anne et de la Vierge martyre... » Il semble en résulter qu'en 1665, lorsqu'écrivait Perrin, Expilly n'avait encore servi que ce seul quartier, sans doute celui de 1664. Quant au concours auquel il est fait allusion, il se peut qu'on en ait fait alors un second, bien que ce soit peu vraisemblable à une date si rapprochée du premier.

PETITS PROBLÈMES HISTORIQUES

GUIDO D'AREZZO, PONTHUS TEUTONICUS ET L'ABBÉ ODON

La nécessité de désigner par des noms différents et qui leur soient particuliers les degrés de l'échelle musicale représentés à l'œil par les signes de la notation, dut s'imposer de bonne heure dans l'enseignement du chant. Aucun texte ne permet d'affirmer ni de nier que les lettres de l'alphabet latin, employées par les théoriciens et par les copistes de quelques manuscrits du moyen âge pour la figuration des sons, aient servi en même temps à leur épellation ; on ne trouve non plus chez ces auteurs aucune trace de l'emploi des quatre syllabes τα, τη, τω, τε, désignant la succession des quatre sons du tétracorde, qu'ils auraient pu emprunter, avec les tétracordes eux-mêmes, aux écrivains grecs, et spécialement à Aristide Quintilien. Il semble donc bien que le Tonaire attribué à saint Odon de Cluny († 942) soit le plus ancien ouvrage aujourd'hui connu, qui renferme une série de dénominations des sons ; cette série, qui est incluse dans un tableau des tons, se compose de mots étranges, dont l'origine a été longtemps inexpliquée : *buc*, *re*, *scembs*, *caemar*, *neth*, *uciche*, *asel*, *caphe*, *suggesse*, *nar;* en 1898, dans son *Histoire de la théorie musicale*, M. Hugo Riemann a reproduit ces noms « barbares » sans pouvoir encore deviner leur source « tout à fait obscure » ; M. Georges Lange, en 1900, a cherché à y découvrir une signification symbolique, en les supposant empruntés à une terminologie astronomique [1]. Leur application pratique reste en tous cas fort douteuse, et l'on arrive jusqu'à l'époque de Guido d'Arezzo sans rencontrer d'autres indices d'un essai pratique ou pédagogique quelconque, tenté pour distinguer les sons les uns des autres par des noms.

Tous les historiens modernes attribuent au célèbre moine musicien l'invention de la solmisation et le choix des syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, restées depuis près d'un millier d'années en usage, et auxquelles fut ajoutée la syllabe *si*, lorsque, dans le XVIIe siècle, la gamme par octaves se substitua à l'ancienne gamme par hexacordes. Pour faire de Guido le

1. Gerbert, *Script.* I, 249. — H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, p. 56. — George Lange, *Zur Geschichte der Solmisation*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, première année, 1900, p. 539.

parrain de cette terminologie, on se base sur un passage de sa *Lettre au moine Michel*, dans lequel il expose quelques détails de sa méthode d'enseignement, et en particulier la manière de graver un chant dans la mémoire des élèves, sans le secours du monocorde:

« ... Si donc tu veux retenir de mémoire une note, de manière à pouvoir la chanter quand tu voudras, en quelque chant que ce soit, connu ou inconnu, il faut choisir une phrase musicale qui te soit familière et en tête de laquelle cette note se trouve, et quand tu voudras te rappeler la note, tu auras recours à la phrase en question. Soit, par exemple, cette mélodie dont je me sers pour les plus jeunes et pour les plus avancés :

C D F DE D DDCD E E
Ut queant laxis resonare fibris
EFGE D EC D F G a GFED D
Mira gestorum famuli tuorum
GaG FEFG D aGa FGaa
Solve polluti labii reatum
GF ED C E D
Sancte Iohannes.

« Tu vois que cette mélodie, dans six de ses hémistiches ou incises, commence par six sons différents ; si donc quelqu'un parvient, par l'exercice, à connaître tellement bien le son de la première syllabe de chaque incise, qu'il puisse à première vue les chanter toutes, sans hésiter, il pourra reproduire les mêmes notes avec facilité partout où il les verra [1]... »

Il ressort clairement de ce texte que Guido avait pour seule intention de recommander une formule mnémonique commode. Il ne s'en affirme pas l'inventeur, et ne manifeste ni le dessein d'imposer des noms aux six sons de l'hexacorde, ni celui de régler la division de la gamme par hexacordes.

Vers la fin du même siècle (en chiffres ronds, vers l'an 1100), le théoricien Jean Cotton fait mention des six syllabes de la solmisation et de leur diversité selon les nations : « Chez les Anglais, les Français et les Allemands, dit-il, ce sont *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Les Italiens en ont

1. Nous suivons la version du P. Lambillotte (*Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien*, p. 168). — Le texte original latin est ainsi publié par Gerbert (*Script.* II, p. 45) : « Si quam ergo vocem, vel neumam, vis ita memoriæ commendare, ut, ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias, vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare ; debes ipsam vocem, vel neumam, in capite alicuius notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce memoriæ retinenda huiusmodi symphoniam in promtu habere, quæ ab eadem voce incipiat. Utpote sit hæc symphonia, qua ego, docendis pueris, imprimis atque etiam in ultimis, utor : (l'exemple comme ci-dessus). Vides itaque, ut hæc symphonia senis particulis suis a sex diversis incipiat vocibus? Si quis itaque uniuscuiusque particulæ caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex voces ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit... » Quoique la notation alphabétique ne permît pas la plus petite supposition quant à la mesure de la mélodie, le P. Lambillotte traduit l'exemple de Guido en notation moderne mesurée.

d'autres. » Il ajoute que ces syllabes sont empruntées à l'hymne à saint Jean-Baptiste : *Ut queant laxis*, etc., et ne prononce pas le nom de Guido [1]. Au contraire, le chroniqueur Sigebert de Gembloux († 1112) cite nominativement Guido d'Arezzo, et lui attribue l'invention de la main musicale et des six syllabes, sans d'ailleurs désigner ces syllabes [2].

On rencontre ensuite, aux environs de l'an 1300, le témoignage du théoricien musical Engelbert d'Admont, qui, dans le chapitre XIV de son traité *de Musica*, explique « comment se trouvent dans la main six notes (*la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*) et sept lettres musicales, et pas plus ». Quoique, en d'autres passages de son livre, il s'autorise des écrits de Guido (comme de ceux de Boèce, Odon, etc.), il ne le désigne pas comme l'inventeur des syllabes et de la main [3].

Vers 1320, Jean de Muris répète, en l'amplifiant un peu, dans sa *Summa musicæ*, ce que Cotton avait dit au sujet des syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, à savoir qu'elles avaient cours parmi les Gaulois, les Anglais, les Allemands, les Hongrois, les Slaves, les Daces et autres cisalpins, mais que les Italiens passaient pour en avoir d'autres [4]. Puis, dans son *Speculum musicæ*, le même auteur revient presque dans les mêmes termes sur le même sujet, en ajoutant la mention d'une autre série de syllabes, *pro*, *to*, *do*, *no*, *ni*, *a*, dont il avait eu connaissance à Paris [5]. Il n'est plus question des Italiens dans ce second passage, et ni dans l'un ni dans l'autre, Guido n'est nommé.

A la fin du XVe siècle, Ramis de Pareja, auteur d'un *Tractatus de musica* imprimé à Bologne en 1482 [6], parle des différents systèmes usités de son temps pour la dénomination des sons, et attribue à Guido le choix des six syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Vers la même époque, l'auteur anonyme d'un petit traité en langue vulgaire, intitulé *L'art, science, et praticque de plaine musique*, imprimé à Paris sans date et sans nom d'éditeur, et publié de nouveau à Paris par Gaspard Philippe et à Lyon par Jacques Moderne [7], apporte une attribution nouvelle. D'après ce livre, Guido serait l'inventeur de la main musicale, mais les noms *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, auraient été donnés aux notes par « Ponthus Teutonicus ».

Le fragment relatif à la main et à Guido se trouve dans le chapitre préliminaire qui contient la *diffinition* de la musique : « ... Et iaçoyt ce que sainct Gregoyre, ensemble plusieurs grans docteurs s'emploiassent

1. Gerbert, *Script.* II, p. 232.
2. Le passage de la Chronique de Sigebert de Gembloux qui concerne Guido a été reproduit par Fétis, *Biogr. des mus.*, IV, p. 150. — On trouve cette Chronique dans la grande collection de Pertz, t. VI.
3. Gerbert, *Script.* II, p. 295 et suiv.
4. Gerbert, *Script.* III, p. 203.
5. Coussemaker, *Script.*, t. II, p. 281. — Les trois textes de Cotton et de Jean de Muris ont été rapprochés l'un de l'autre par M. Hugo Riemann, ouvr. cité, p. 230, en note.
6. Ce rarissime ouvrage vient d'être réédité à Leipzig par M. Johannes Wolf.
7. Nous avons publié une courte description de ce livre, avec un extrait du *prohesme*, dans les *Archives histor.*, *artist. et littér.*, t. I (1889), p. 167, et nous en préparons une réédition complète.

a toute diligence de la reigle et mesure selon la tradiction des anciens, neantmoins ilz en avoyent souuent des menues confusions de ceulx qui plus souvent chantoyent plus par usage que par art parquoy ung nommé Guydo natif d'Italie ordonna la game nouuelle a l'instruction des iouvenceaulx sur les ioinctures des doigts ». Le passage qui concerne les noms des notes est renfermé dans le chapitre III, *qui détermine des voix* (notes): « Et premierement est a noter que ilz sont six voix et affin que ceste ordonnance demourast ferme a perpetuite sans reuocation, Ponthus theutonicus dalmaigne nomma lesdictes voix et notes ut re mi fa sol la. Et si les enserra en son hymne qu'il composa à la louenge de sainct Jehan baptiste: Ut queant laxis, etc. Les aplicans en ceste maniere: ut, ut queant laxis, re, resonare fibris, » etc.

Bien que l'auteur anonyme n'ait appuyé ses assertions d'aucune référence, l'époque à laquelle il rédigeait son traité était encore trop étroitement liée au moyen âge pour que nous puissions refuser d'admettre chez lui la connaissance d'ouvrages ou de traditions qui ne nous sont pas tous parvenus. La qualification de « natif d'Italie » et celle d'Allemand, qu'il donne à Guido et à Ponthus Teutonicus, en raison de leurs noms mêmes, ne doivent pas nous arrêter, et nous laissons aussi de côté la question de savoir si l'explication de son attribution à ce dernier personnage de l'hymne à saint Jean Baptiste (à peu près partout ailleurs désignée comme l'œuvre de Paul Warnefried, dit Paul Diacre), ne réside pas simplement dans l'importance nouvelle que prit cette pièce de chant aux yeux de tous les musiciens, dès qu'elle fut devenue la formule classique de l'étude pratique de la gamme. Nous devons ici nous borner à rechercher quel était ce *Ponthus Teutonicus*, dont l'histoire de la musique ne parle pas, quels furent le lieu et l'époque de sa vie et si un rapport quelconque put rapprocher sa personne et ses travaux de la personne et des travaux de Guido d'Arezzo.

Les plus volumineux dictionnaires biographiques et les plus grandes encyclopédies restent muets à son égard; le *Répertoire des sources historiques du moyen âge*, de M. Ulysse Chevalier, fournit un nom et une date, empruntés simplement au *Martyrologe universel*, de Chastelain, et ne les accompagne, contrairement à sa coutume, d'aucune indication de source: « Le vénérable Teuton, Bénédictin, abbé de Saint-Maur des Fossés, † à Cluny vers 1018, sept. 13». Nous devons donc interroger les historiens du monastère de Saint-Maur-des-Fossés, en remontant de Piérart[1] à Lebeuf[2], et de Lebeuf à la *Vita Burchardi*[3].

1. Z.-J. Piérart, *Histoire de Saint-Maur-des-Fossés*, Paris, 1876, t. I, p. 69.

2. Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, édition Cocheris, t. II, 1883, p. 428, 429 et 467.

3. *Vita Domini Burchardi, venerabilis Comitis... Auctore Odone Monacho Fossatensi*, dans Duchesne, *Script. Franc.*, IV, p. 115-120, et dans le *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, X, p. 349-360. — *La vie de havlt et pvissant seigneur M. Bovrchard, conte de Melun, Corbeil et Paris, soubs les regnes de Hues Capet, et Robert, l'an 1000, composée en latin, par F. Odon, Religieux de S. Mor des Fossez environ l'an 1058 et trouvée dans un manuscript de la Bibliothèque de S. Germain des Prez, Traduicte en françois, par M. Sebastian Roulliard, de Melvn*, etc., aux pp. 641 et suiv. de l'*Histoire de Melun* de Seb. Roulliard, Paris, 1628, in-4°.

Vers la fin du règne de Hugues Capet, le comte Burchard ou Bouchard de Melun ayant obtenu le titre d'*advoué* de l'abbaye de Saint-Maur-des-Fossés, qui était du domaine royal, en entreprit la réforme et dans ce but se rendit à Cluny, d'où il ramena saint Mayeul avec plusieurs religieux les « plus accomplis et relevez en leur profession[1] ». Après avoir, avec leur aide, rétabli aux Fossés la discipline exacte et toute la pureté de la règle de saint Benoît, saint Mayeul « délibéra de retourner en son premier monastère de Cluny; et auparavant que partir, subrogea en sa place un religieux et devot personnage appelé Teuton: lequel il avoit avec soi amené de Cluny ». Celui-ci, après la mort de Hugues Capet (996), fut pourvu de la dignité abbatiale par le roi Robert et commença en 998 la reconstruction de l'église de son monastère; puis, fatigué des soins de son gouvernement, il le quitta au bout de trois ou quatre ans, pour aller vivre « en forme d'hermite solitaire », sur le domaine de Fleury-la-Rivière, au diocèse de Reims, qui appartenait à son abbaye, et d'où il renvoya le bâton pastoral, insigne de son autorité ; bientôt, cependant, il regretta sa décision, et, revenant aux Fossés, s'avança jusqu'à Nogent, où les religieux lui firent savoir qu'ils ne le recevraient pas, ayant élu en sa place un autre abbé : sur quoi Teuton retourna à Cluny, où il mourut.

Le texte de la *Vita Burchardi* qui rapporte cette histoire ajoute que Teuton survécut à deux abbés de Saint-Maur-des-Fossés, — Theobald et Hildebert, — qui, à eux deux, ne demeurèrent en charge que cinq ans, et qui eurent pour successeur Odon[2]. Si Teuton, devenu abbé vers 997, partit au bout de trois ou quatre ans, c'est-à-dire vers 1001, et si la durée du gouvernement de ses deux premiers successeurs fut de cinq ans, l'avènement d'Odon eut lieu vers 1006. Il était en fonctions en l'année 1009, lors de la dédicace de l'église de son monastère[3], et encore en 1029, date d'une charte du roi Robert, qui le mentionne[4].

Il n'est pas, croyons-nous, téméraire de supposer que cet Odon avait été, comme Teuton, l'un des religieux « plus accomplis et relevez en leur profession », amenés de Cluny par saint Mayeul : car le *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny* nous fait connaître ce fait, — resté jusqu'ici inaperçu pour tous les musicologues, — qu'en 992 un moine nommé Odon exerçait dans ce monastère les fonctions de maître de l'école de chant[5]; dans le groupe de frères dont il s'était entouré pour entreprendre la réforme de l'abbaye des Fossés, saint Mayeul n'avait

1. Nous suivons la version de Roulliard. Le texte latin dit : « Sanctus itaque Maiolus multis venerandi comitis devictus precibus, acceptisque *perfectioribus cui cœnobii Fratribus*, cum eodem comite ad Parisiacum usque pervenit. »

2. *Rec. des hist. de France*, X, p. 355 en note. — *Gallia Christiana*, VII, col. 289-291.

3. Lebeuf, II, p. 428.

4. Dubois, *Hist. eccles. Paris.*, I, p. 657. — *Rec. des hist.*, X, p. 620.

5. *Recueil des Chartes de l'abbaye de Cluny*, formé par A. Bernard, publié par A. Bruel, t. III (1884), p. 145 : « Charta qua Oddo, levita et scolæ cantorum magister, vendit Widoni pontifici et canonicis Anciensis ecclesiæ in eadem civitate mansionem quæ postea Syro diacono datur. »

certainement pas manqué de placer un ou plusieurs moines versés dans l'art de musique.

Ces faits et les déductions qu'ils appellent prennent un relief singulier, dès qu'on les rapproche de la biographie de Guido d'Arezzo, telle que l'ont subitement éclairée, en 1888, les découvertes de Dom Germain Morin[1]. Ces découvertes, expliquant enfin le sens du passage de la *Lettre au moine Michel* dans lequel Guido se disait exilé loin de sa patrie, ont révélé qu'il avait passé sa jeunesse et reçu son éducation musicale au monastère de Saint-Maur-des-Fossés; et tandis qu'un long séjour à Arezzo lui imposait pour la postérité le nom sous lequel il est resté universellement célèbre, plusieurs écrivains de nationalité française ou anglaise, qui vivaient presque dans le même temps que lui, citaient ses ouvrages en l'appelant *Guido de Sancto Mauro*[2].

Pour mettre ces données d'accord avec les mots: « jam etatis nostre cana series», qui se lisent dans une préface au *Micrologue*, et desquels il résulte que Guido avait atteint l'âge mûr, l'âge des cheveux blancs, lorsqu'il composa, vers 1026, son *Micrologue*, Dom Morin a proposé de fixer sa naissance en France vers l'an 970, et son départ de Saint-Maur-des-Fossés au moment de la réforme entreprise par saint Mayeul à l'instigation de Burchard. Si nous osions très modestement proposer une autre hypothèse, nous ne placerions pas le départ de Guido avant celui de Teuton : les trois religieux, Teuton, Odon et Guido, se seraient ainsi connus personnellement au monastère des Fossés, et auraient échangé ou partagé leur science et leurs inventions musicales et pédagogiques. Le texte du vieil auteur français attribuant à *Ponthus Teutonicus* le choix des syllabes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, pourrait à la fois s'appliquer à Teuton, abbé de Saint-Maur-des-Fossés, et s'accorder avec les paroles de Guido, qui ne donnait pas ces syllabes comme sa propre invention, mais disait seulement s'en servir dans son enseignement; et si l'on se rappelle ce qui a été résumé ci-dessus des témoignages de Jean Cotton et de Jean de Muris, on remarquera que Guido avait transporté des pays septentrionaux en Italie l'usage de ces syllabes.

A ceux de nos lecteurs qui objecteraient l'état d'ignorance où l'histoire musicale est restée jusqu'ici du nom de Teuton, ou de Ponthus Teutonicus, nous demanderons en quoi l'addition de noms nouveaux dans la littérature du moyen âge serait impossible? Pouvons-nous nous flatter

1. Dom Germain Morin a fait connaître ses découvertes dans la *Revue de l'art chrétien*, 1888, p. 333 et suiv. Elles ont été reproduites ou analysées notamment dans le *Messager des fidèles*, *Revue bénédictine*, 5e année, 1888, p. 446-448 ; dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 5e année, 1889, p. 490 et s. (par Dom Ambrosius Kienle) ; dans *Gregoriusblatt*, année 1889, nos 4 et 5 (par Dom H. Gaisser) ; dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, année 1890, p. 95 et s. (par Dom Utto Kornmuller) ; dans la *Revue des questions historiques*, 1891, p. 547 et s. (par Dom G. Morin lui-même).

2. Nous ne devons pas omettre de mentionner que l'appellation *Guidonis Augensis*, relevée sur d'anciens catalogues de manuscrits, et d'abord interprétée à tort par le nom de l'abbaye d'Auge (voy. Fétis, t. IV, p. 146), a été récemment rappelée par M. Henri Stein, qui s'en est autorisé pour supposer Guido « originaire de la ville d'Eu en Normandie ». (Voy. *Bulletin de la Société nat. des Antiquaires de France*, année 1900, 3e trimestre, p. 237, et *Revue bénédictine*, avril 1901, p. 216.)

de connaître tous les auteurs de traités, tous les inventeurs de méthodes ou de procédés pédagogiques usités au xe, au xie siècle ? Et ne savons-nous pas que pour plusieurs des écrits parvenus jusqu'à nous, les attributions de noms d'auteurs ne sont pas toujours certaines ?

Un des cas les plus douteux concerne Odon de Cluny, et pourrait être éclairci par les faits que nous venons de rapporter. La critique moderne refuse de reconnaître saint Odon, abbé de Cluny († 942) pour l'auteur des ouvrages, ou tout au moins des deux principaux ouvrages qui lui ont longtemps été attribués et qui figurent dans les collections de Gerbert et de Coussemaker[1].

Le titre du célèbre *Dialogue* est ainsi libellé dans le ms. latin de la Bibliothèque nationale : « Liber qui est Dialogus dicitur, a Domno Oddone compositus », et dans le ms. de Saint-Emmeran utilisé par Gerbert : « Dialogus quem composuit Domnus Oddo, abbas, de Arte musica, qui Enchiridion dicitur[2] ». Guido d'Arezzo le cite en ces termes : « Librum quoque Enchiridion, quem Reverendissimus Oddo abbas luculentissime composuit[3] », ce que le P. Lambillotte n'hésite pas à traduire : « Le livre didactique si admirablement composé par le vénérable Odon, abbé *de Cluny*[4] ». Fétis se contentait de traduire : « L'abrégé que le très révérend abbé Odon a écrit avec clarté[5] », mais il se servait précisément de ces mots pour affirmer la propriété du seul Odon qu'il connût et qu'il voulût connaître, car il repoussait d'avance toute attribution à « quelque autre Odon ».

Les érudits qui de nos jours se sont montrés le plus résolus dans l'opinion contraire ont tiré tous leurs arguments du contenu théorique de l'ouvrage, qu'ils ont pu affirmer « manifestement contemporain de Guido ». Ils ont manqué de tout point d'appui pour désigner, au lieu de saint Odon, un autre Odon, plus moderne, à la fois musicien et abbé. Toutes ces conditions seraient remplies par Odon, maître de l'école de chant de l'abbaye de Cluny en 992, et abbé de Saint-Maur-des-Fossés depuis 1006 environ jusqu'à 1029 ou une date postérieure, par conséquent exactement contemporain de Guido d'Arezzo, comme l'exige le contenu des ouvrages en question, et susceptible, par son origine et sa dignité abbatiale, d'être appelé à la fois Odon de Cluny, Dominus Oddo et l'abbé Odon.

Michel Brenet.

1. Gerbert, *Script.* I, p. 248 et s., *Proemium tonarii ;* I, p. 251, *Dialogus de musica;* Coussemaker, *Script.* II, 117 et s. *Intonarium Oddonis Abbatis.* — M. Gevaërt (*La Mélopée antique*, etc., p. 187, en note) se prononce pour la non-authenticité de tous ces ouvrages. — M. Hugo Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*, p. 55) conserve à Odon de Cluny le *Proemium tonarii.* — Gerbert lui-même doutait que le saint abbé fût l'auteur du *Dialogue.* M. B. Hauréau supposait cet ouvrage composé par « quelque autre Odon ». (*Nouv. Biogr. gén.*, t. 38, art. Odon (St), abbé de Cluny).

2. M. P. Wagner a donné une notice des mss. utilisés par Gerbert dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VII, p. 261 et suiv.

3. Gerbert, *Script.* II, p. 50.

4. Lambillotte, *Esthét., théorie et pratique du chant grég.*, p. 160.

5. Fétis, *Biogr. des mus.*, VI, p. 349.

BIBLIOGRAPHIE

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901. Achter Jahrgang, hrsg. von Rudolf Schwartz. — Leipzig, Peters, 1902, gr. in-8° de 118 p.

En prenant la direction de l'Annuaire Peters, M. R. Schwartz n'a rien changé au plan tracé par M. Emil Vogel, que, nous est-il expliqué à la première page, des raisons de santé ont contraint au repos. Comme les volumes précédents, ce tome huitième s'ouvre donc par un compte rendu du fonctionnement de la bibliothèque musicale fondée et libéralement ouverte à Leipzig par la maison Peters ; il se termine par la bibliographie des ouvrages de littérature musicale imprimés en toutes langues pendant l'année 1901 ; entre ces deux parties traditionnelles de l'Annuaire se placent quatre études fort intéressantes. Dans la première, M. Frédéric Spitta examine les nouvelles tendances de la musique religieuse dans le culte évangélique allemand, qu'il s'agit, paraît-il, de restaurer sur des bases historiques, l'alliance, préconisée par Luther, de l'art et de la théologie, n'y étant plus guère observée : en quoi les agissements des maîtres de chœurs protestants allemands paraissent ressembler de près à ceux de bon nombre de nos maîtres de chapelle catholiques. — La seconde étude est de M. Hermann Kretzschmar, et concerne l'éducation du musicien allemand ; question d'actualité, ajoute l'auteur en sous-titre : question d'actualité universelle, peut-on dire, malgré le mot « allemand » qui se peut presque effacer ; car ce n'est pas seulement en pays germanique que se dresse le problème de l'éducation mécanique ou raisonnée, superficielle ou intégrale, du choix entre les trois méthodes de l'enseignement public, privé ou personnel (autodidactique), des inconvénients de la spécialité dans l'éducation du virtuose et des avantages qu'aurait au contraire une telle éducation, élargie et appuyée sur la méthode historique, de la nécessité enfin pour l'artiste complet de posséder avec et en dehors de son instruction technique une culture générale que la plupart des établissements officiels ne s'occupent pas de lui donner. Mais passons. Le troisième numéro, qui est pareillement dû à M. H. Kretzschmar, nous transporte fort loin en arrière, au temps où l'Allemagne musicale se déguisait sous un costume napolitain ; à d'intéressantes remarques sur cette période peut-être trop dédaignée, l'auteur joint le dépouillement sommaire d'une série de lettres de Hasse, conservées au Museo civico de Venise [1]. Sous le titre de Mozartiana, et sous la signature de M. Ad. Sandberger, nous trouvons ensuite la reproduction commentée de quelques notes de voyage de Mozart adolescent, puis la description et la critique, avec un fragment noté, d'une messe en *ré*, trouvée en copie au monastère d'Einsiedeln, et faussement attribuée à Mozart.

Nous n'avons pas à insister sur la bibliographie qui occupe les quarante dernières pages du volume. Elle rendra cette année, comme les années précédentes, de précieux et considérables services. Le soin extrême avec lequel elle est toujours dressée ne laisse presque aucune prise à la critique : on nous permettra cependant de sourire de l'erreur ou de la coquille qui travestit drôlement *l'Ouvreuse* en *l'Ouvrage du Cirque d'été* (p. 79), et qui, avec un non-sens, impose un pseudonyme de plus à notre spirituel confrère.

MICHEL BRENET.

1. Le même auteur vient de publier des fragments de deux de ces lettres, relatifs à Mozart, dans le *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 3e année, 7e livraison, p. 263-265.

CORRESPONDANCE

En réponse à l'article : *Un cours libre en Sorbonne*, paru dans le dernier numéro de la *Tribune*, nous avons reçu de M. Houdard une lettre que, nous basant sur la loi de 1881 et la jurisprudence constante en matière de droit de réponse, nous refusons d'insérer en raison des termes dans lesquels elle est conçue.

Le Gérant : ROLLAND.

Librairie H. OUDIN, 10, rue de Mézières, Paris

Huitième Année | Nos 5-6 | Mai-Juin 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

Dix ans d'action musicale religieuse. — L'Expulsion des Chanteurs de Saint-Gervais . . . . . René de Castera.
Les Fêtes musicales de Bruges (*Programme*).
La Propagande de la Scola *en province*. . . . . J. de Muris.
Henry du Mont (suite) . . . . . H. Quittard.
Le Mois musical.
Bibliographie. A. G.
Encartage : *Veni, Sponsa Christi* (motet à 4 voix) . . . . . Palestrina.

DIX ANS D'ACTION MUSICALE RELIGIEUSE[1]

APPENDICE

L'EXPULSION DES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

M. Ch. Bordes nous avait souvent dit en souriant : « Les *Chanteurs de Saint-Gervais* dureront dix ans, un jour viendra où ils ne chanteront plus à l'église ». Nous ne le croyions pas si bon prophète. L'expulsion est maintenant un fait accompli, et nous ne saurions terminer plus à propos cet opuscule qu'en relatant dans ses détails l'acte de vandalisme musical dont ils ont été les victimes.

Par cet acte, la fabrique de Saint-Gervais et le nouveau curé de la paroisse M. Mailles ont acquis une célébrité peu enviable. Cette expulsion brutale aura sécularisé complètement la célèbre compagnie des Chanteurs et fermé le premier cycle de leurs exploits. Ceux-ci ne souffriront nullement de ce méfait et leur action n'en sera même pas ralentie.

Au contraire, M. Bordes, qui n'est pas homme à désarmer, compte étendre leurs tournées dans tous les pays. Les amateurs de musique polyphonique de Paris seront sans doute privés de ne plus entendre ces beaux chants dans leur cadre liturgique, mais c'est surtout la fabri-

1. Les faits qui viennent de se passer nous forcent à devancer la conclusion de notre série d'articles *Dix ans d'action musicale* dont la publication est depuis longtemps interrompue. Cet article servira d'appendice à l'opuscule ou tirage à part que nous projetons et qui sera publié alors que les derniers chapitres de l'ouvrage auront paru dans la *Tribune*. Notre collaborateur M. René de Castéra fera toute diligence à cet effet. (N. D. L. R.)

que de Saint-Gervais qui aura le plus à souffrir de leur absence, quand elle verra son église retomber dans la torpeur première d'où l'avait tirée M. Bordes avec ses Chanteurs ; ceux-ci n'étaient point rétribués par elle et ne pouvaient lui causer la moindre dépense. A côté de l'ingratitude et de l'hostilité dont on a témoigné si ouvertement à Saint-Gervais, on verra en revanche sur combien de sympathies peuvent compter les *Chanteurs* et en particulier M. Bordes.

Voici en deux mots l'historique de ce coup d'état.

Le vénérable abbé de Bussy, curé de Saint-Gervais, vu son grand âge, et pressé par ses nombreux amis, donne un jour sa démission; c'était le premier son de cloche, le premier coup de glas de la suppression des chanteurs. Malgré les instances de l'Ordinaire et celles de tous ceux qui avaient intérêt à voir se retirer le saint vieillard, l'abbé de Bussy, bien qu'il eût démissionné depuis plusieurs mois, tint à rester à la tête de sa paroisse jusqu'au soir de Pâques ; c'était une date, et puis cela lui permettait de présider une dernière fois les offices de la Semaine sainte de ses Chanteurs. Quelles étaient les dispositions de son successeur, et quel sort réservait-il à tel ou tel usage implanté dans la paroisse?

La nomination parut, celle de M. Mailles, curé de Bourg-la-Reine, ancien premier vicaire de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, église qui ne passe point pour avoir été le sanctuaire de la musique religieuse la plus pure. A défaut de ce mérite, la petite paroisse de la rue de la Lune était célèbre pour y avoir fait chanter de tous temps des femmes au lutrin. D'anciennes chanteuses de Saint-Gervais y furent même employées pendant longtemps, comme femmes-chantres, avec appointements fixes et à l'année. Etait-ce un bon présage ? A Bourg-la-Reine, le distingué pasteur avait une maîtresse de chapelle, et les échos nous reviennent d'excellentes exécutions mondaines, où se mêlaient chanterelles et soprani féminins. L'abbé Mailles semblait être de ces curés qui, à l'exemple de l'abbé Chesnelong, de la Madeleine, prétendent que dans les églises où l'on fait du plain-chant et de la bonne musique, les fidèles s'ennuient à périr; il est, lui, pour les églises où l'on s'amuse, et mériterait grandement qu'on lui répondît ce qu'avait répondu jadis, avec beaucoup d'esprit, M. Camille Saint-Saëns à un de ses prédécesseurs, qui lui reprochait de jouer trop de Bach : « Quand vous nous ferez débiter du Labiche en chaire, Monsieur le curé, je consentirai à réformer mon répertoire. » L'anecdote m'a été racontée par M. Alexandre Guilmant, qui lui aussi sait ce qu'il en coûte de jouer du Bach aux ouailles de son curé. Donc les « five o'clock » des *Saluts* de Bourg-la-Reine ne le cédaient en rien à ceux de Madame une telle ; il y avait le thé en moins, mais il restait à ces dames les compliments mielleux de M. le curé. Tout ceci promettait.

A sa première visite, M. Bordes trouva son nouveau pasteur très pressé de prendre le tramway ; de musique, il en fut peu ou point question. Il était donc difficile au maître de chapelle de se former une opinion. Survint le grand jour de l'installation. Les Chanteurs y prendraient-ils ou n'y prendraient-ils pas part ? A l'archevêché, le promoteur s'enquit et

fit comprendre qu'il était difficile à l'administration d'assister bouche bée à une exécution chorale mixte sans protester. Il s'agissait donc de ne pas la mettre en présence d'un fait accompli qui semblait réclamer de ce fait même une reconnaissance légale. On décida alors que les dames des chœurs ne prendraient pas part à la fête. Les chanteurs hommes, seuls, chantèrent et firent les frais de la cérémonie, sauf quelques numéros qu'il fallut bien intercaler sur la demande expresse du nouveau curé. Ainsi parut au grand orgue M. Marty, organiste de Saint-François-Xavier, grand ami du curé, qui voulut à tout prix faire sortir quelques sons du vénérable orgue de Saint-Gervais, condamné depuis six mois et qui, tout surpris de ce réveil soudain, fit entendre quelques grognements plus discordants que d'habitude auxquels répondirent, dans le *Largo* de Haendel, la harpe de M. Boussagol et la chanterelle de Mlle J. D., qui avait été aussi invitée par M. le curé. C'était un écho des fêtes d'antan de Bourg-la-Reine; le sentiment esthétique de M. le nouveau curé s'affirmait ; on allait connaître du nouveau. M. le curé, pressenti par M. Bordes, ne voulait toujours pas dire ses intentions; il répondait invariablement : « Ne changez rien aux usages, laissez-moi me recueillir, je vous demanderai un rendez-vous et nous causerons de la situation nouvelle. »

Les semaines passaient, la Pentecôte approchait. Entre temps chanteurs et chanteuses prirent part, et toujours bien entendu sans bourse délier pour la fabrique, à la cérémonie de la première communion, matin et soir, à la fête de l'Ascension, et même à quelques convois ou mariages. On célébra notamment les funérailles de deux notables de la paroisse le lendemain même de l'installation du nouveau pasteur. Bref, rien ne fut changé à l'organisation de la messe de la Pentecôte. Comme par le passé M. Bordes put jouir du privilège octroyé autrefois par le vénérable curé de garder un certain nombre de places aux bienfaiteurs des offices de Saint-Gervais dans une petite enceinte réservée à droite du transept et dans la chapelle Sainte-Philomène, qui fait face à la tribune des Chanteurs ; le produit de ces places servait à alimenter une caisse spéciale destinée à indemniser les chanteurs de leur peine de toute l'année, ce qui assurait ainsi à la fabrique près de *trente* offices solennels par an *sans qu'elle eût rien à débourser*. Cette dernière prélevait même un droit d'environ 10 % sur leur caisse, sous prétexte que les « gens de M. Bordes » détérioraient les chaises de l'église, quand la plupart du temps au contraire M. Bordes était obligé d'en louer aux jardins publics, faute d'en trouver dans l'église trop misérable pour en acheter. Nous nous sommes assis assez souvent sur ces chaises lavées par la pluie et où se trouvaient accrochées des feuilles mortes..... mais passons.

Il plut à torrents le jour de la Pentecôte ; nombreux furent pourtant les fidèles qui vinrent écouter l'admirable messe *Ascendo ad Patrem* de Palestrina, la dernière exécutée solennellement par les Chanteurs à leur église. La nef, pas plus que les petites enceintes réservées « aux gens de M. Bordes », n'était pleine, vu le mauvais

temps. Cela n'empêcha pas la quête qui s'y fit pour les sinistrés de la Martinique d'atteindre la somme de *cinq cents francs,* ce qui peut donner une idée de celles que devait réaliser la fabrique aux exécutions des Chanteurs quand Saint-Gervais était comble, à Pâques dernières, par exemple, où l'on n'aurait pu faire tenir vingt personnes de plus dans l'église.

Mais voici qui est piquant et donne la mesure de la franchise avec laquelle on traita M. Bordes à Saint-Gervais. Le curé retardant sans cesse le fameux rendez-vous promis, sut pourtant entre deux piliers demander à M. Bordes le concours des Chanteurs pour la clôture d'un *Triduum* en l'honneur du centenaire de l'invention du corps de sainte Philomène, qu'il voulait faire la plus solennelle possible, sans pour cela, bien entendu, offrir la moindre indemnité aux Chanteurs, et s'y refusant même. (M. l'abbé Gauthier, vicaire-trésorier, leur donna par la suite 20 francs sur sa cassette privée !) Cela n'empêcha pas M. Bordes d'appeler les Chanteurs à la messe et aux vêpres que présida Son Excellence le Nonce apostolique, Mgr Lorenzelli, qui chanta ainsi sans le savoir l'*absoute* de nos pauvres amis [1]. Le lendemain M. Bordes recevait le factum ci-contre, que la *Scola* a fait reproduire, un tel document devant rester à la postérité :

Le 21 Mai 1902.

Par décision du Conseil de Fabrique

Il est arrêté que

1er Le traitement du maître de Chapelle sera fixé à 900 frs.

2e Le Tenor et les Deux basses seulement sont maintenus sans augmentations d'honoraires

3e Le Maître de chapelle doit son concours personnel, les Dimanches et Fêtes aux Messes de 9h. 10h. 11½, aux Vêpres, aux saluts solennels de toute l'année, Le Carême, le mois de Marie, Adoration perpétuelle neuvaine de St Philomène, Triduum des Morts

1. A ce propos, qu'on nous permette une anecdote intime qui amusera fort nos amis. Les murs des salles à manger des curés ont souvent des oreilles. Ce jour-là précisément, M. le curé avait le Nonce à sa table. Son Excellence partit en éloges sur la célèbre maîtrise de Saint-Gervais, connue à Rome même; cela parut gêner certains convives, réjouir les autres, tant et si bien que M. le curé ne sut que répondre : « C'est malheureusement la dernière fois qu'ils chantent, » ce qui étonna fort Son Excellence, qui en fut pour ses louanges et se garda bien d'insister. Le protocole n'est pas en honneur à la table de M. le nouveau curé de Saint-Gervais.

Nota
Tous les Saluts ordinaires 1 Chantre suffira avec l'organiste ?
Mr Rolland Baryton est supprimé
Ainsi que les Chanteuses N Chanteurs de St Gervais
Mr Borde devra régulariser ses comptes avec la fabrique
P. Montenotte
Président du Bureau des Marguilliers

Ainsi furent congédiés les *Chanteurs de Saint-Gervais*, après onze années de *services gratuits*, après qu'ils eurent, entraînés par leur vaillant chef, porté hors des frontières le nom de l'humble paroisse qui les avait vus naître, après avoir été toujours prêts à seconder la fabrique, après l'avoir aidée même, ce à quoi fait allusion dans le factum de son président le dernier article qui a trait au % versé par M. Bordes sur les offices de la Semaine sainte, somme dont il s'est libéré depuis, comme en fait foi le reçu délivré pour solde de tout compte, par le vicaire-trésorier, en date du dimanche 1er juin.

Le premier cycle d'action musicale des chanteurs de Saint-Gervais était clos.

Voici maintenant la teneur de la carte qui accompagnait le factum et que voulut bien écrire M. le nouveau curé :

Prière à M. Bordes de faire connaître avant jeudi

L'abbé Aug. Mailles

CURÉ DE SAINT-GERVAIS

29, son acceptation ou son refus de la décision du Conseil de fabrique.

Compliments respectueux.

Le Mercredi. 15, rue de Rivoli.

M. Bordes n'avait qu'à donner sa démission, ce qu'il fit. Certes la réduction de traitement de 1500 fr. à 900 fr. était difficilement acceptable ; il l'eût pourtant consentie si ses loisirs lui avaient permis d'être assidu à Saint-Gervais ; mais son suppléant M. Saint-Requier, présenté par

M. Bordes et agréé par M. le curé, devenant maître de chapelle titulaire et acceptant ces conditions minimes, M. Bordes serait demeuré alors directeur des Chanteurs et aurait dirigé les exécutions à toutes les fêtes, et ce gratuitement. Par le maintien des privilèges octroyés par M. de Bussy, et dont M. Bordes demandait à M. le curé et à la fabrique le contrôle, la participation des Chanteurs aux offices solennels était maintenue, la fabrique par une gérance adroite pouvait ranimer le courant de l'opinion en leur faveur et amener par cela même une source de revenus à sa pauvre église. Le succès de la dernière Semaine sainte semblait indiquer une recrudescence d'intérêt dans le public, c'était peut-être la fortune pour l'église. Aucune de ces raisons n'a prévalu. Avant même d'avoir écouté M. Bordes, d'avoir consulté le vénérable abbé de Bussy, d'en avoir conféré avec MM. les vicaires, avec M. l'abbé Noyer qui fut toujours l'ami dévoué des Chanteurs et qui fut en maintes occasions leur *avocat*, M. le curé n'écoutant que les gens qui s'acharnaient après les Chanteurs, par haine du Beau, par envie ou tous autres mauvais sentiments, M. le curé donc d'un trait de plume supprima les Chanteurs sans autre forme de procès, eux et leur vieux trésorier, l'excellent M. Rolland, basse profonde qui fut toujours sur la brèche là où l'on exécutait de bonne musique, et que M. le curé et MM. les marguilliers décrétèrent bariton (*sic*) pour la circonstance. Quel cénacle d'arbitres de la musique religieuse et du bon goût !

C'est en ces termes que M. Bordes envoya sa démission au président du conseil de fabrique M. Montenot, propriétaire de la célèbre teinturerie du « Chapeau Rouge », rue de l'Hôtel-de Ville :

Paris, le 29 mai 1902.

Monsieur le Président,

J'ai l'honneur de vous adresser par la présente ma démission de maître de chapelle de Saint-Gervais et ce pour la fin de ce mois.

Signé: Charles Bordes,
Directeur-fondateur des *Chanteurs de Saint-Gervais* et de la *Scola Cantorum*,
ex-maître de chapelle de Saint-Gervais.

N. B. — Je tiens à la disposition de M. le trésorier de la fabrique le complément convenu entre nous pour la part qui revient à la fabrique sur les offices de la Semaine sainte de 1902.

Au curé, M. Bordes écrivit la lettre suivante :

Paris, le 29 mai 1902.

Monsieur le Curé,

Je ne vous cacherai pas la peine que j'ai ressentie à la reception du factum de M. le président du conseil de fabrique et de votre carte quelque peu laconique me mettant en demeure, sans autre forme de procès, de me prononcer sur la situation qui m'était faite et dont vous ne pouviez ignorer l'issue. Par ce courrier je transmets à M. Montenot ma démission de maître de chapelle, c'est ce que ces messieurs désiraient depuis longtemps. Je regrette pour eux que les choses se soient passées de cette façon ; elles ne sont pas à leur honneur, et je doute qu'ils rencontrent des sympathies pour leur action, même parmi les fidèles de Saint-Gervais et les nombreux amateurs de nos chants qui se pressaient dans votre église. Vos entretiens de ces

derniers temps, le désir que vous m'aviez manifesté de me donner un rendez-vous pour *causer* de la situation nouvelle, tout ceci était loin de me faire pressentir le dénouement brutal qu'il vous a plu de donner à cette situation. Je crois que ces Messieurs du conseil ont commis une faute grave, vous ne serez pas longtemps sans vous en apercevoir.

La foule qui se pressait à Saint-Gervais le jour de Pâques est là pour me donner raison. Le public, averti de notre suppression, n'ira plus traverser Paris pour se rendre à vos offices, car il importe qu'il n'y ait pas de confusion possible. Les *Chanteurs de Saint-Gervais*, chassés de Saint-Gervais, n'en restent pas moins les *Chanteurs de Saint-Gervais*, et jamais nous n'avons eu plus de demandes de concerts, tant à Paris qu'en province et à l'étranger. J'y vois là le doigt de la Providence et comme une sorte de protestation des vilains égards qu'on a eus pour nous.

Depuis plus de douze ans j'ai dirigé la maîtrise et j'ai prodigué mes Chanteurs sans que cela coûtât quoi que ce soit à la fabrique, lui donnant même une part de mes recettes, n'engageant que moi-même, en cas de déficit, selon les instructions de M. le curé et grâce aux privilèges qu'il m'avait octroyés.

Je n'ai toujours eu qu'un seul souci : relever par nos exécutions les plus fréquentes possible tous les offices un peu solennels de la paroisse, afin de vous attirer la foule et aider par cela même l'administration paroissiale. Je crois que le système, adapté aux nouvelles exigences et bien réglementé, était à même de rendre encore les plus sérieux services à la paroisse. Vous avez préféré tout rayer d'un trait de plume, puissiez-vous ne pas le regretter.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Curé, l'expression de mes très respectueux sentiments.

Signé : Ch. Bordes,
Directeur-fondateur des *Chanteurs de Saint-Gervais* et de la *Scola Cantorum*,
ex-maître de chapelle de Saint-Gervais.

M. le curé de Saint-Gervais répondit :

Paris, 29 mai 1902.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre de ce jour 29 mai courant. La nouvelle situation de maître de chapelle de Saint-Gervais ne vous convenant pas, vous m'envoyez votre démission, je l'accepte ; et je vous prie de croire à mon estime pour votre talent musical et pour votre personne.

Comme vous, je m'incline devant la Providence dont nous ne sommes que de pauvres instruments.

Croyez, Monsieur, à mes sentiments respectueux.

Aug. Mailles,
curé.

Le vénérable abbé de Bussy, curé démissionnaire de Saint-Gervais, avait, en guise de protestation, envoyé à M. Bordes une lettre pleine de tact et d'affabilité. Il nous pardonnera de la livrer à la publicité :

Paris, le 7 juin 1902.

Mon bien cher ami,

Je suis encore sous le coup de l'émotion que j'ai ressentie en lisant un article du *Journal des Débats* de dimanche dernier, 1er juin, sans nom d'auteur, qui m'est tombé par hasard entre les mains et dont voici le début :

« Les Chanteurs de Saint-Gervais, à dater d'aujourd'hui, ne se feront plus entendre dans l'église que depuis dix ans ils ont rendue célèbre. » — Que vous n'ayez pas cru pouvoir accepter la situation nouvelle qui vous était faite dans cette paroisse, je le comprends, mais je n'en regrette pas moins profondément votre départ. Comme tout est fragile et fugitif en ce monde ! Nous pensions pourtant avoir tout organisé d'une manière pratique et durable, dans l'intérêt supérieur de la véritable musique reli-

gieuse et en même temps pour le plus grand bien, le plus grand honneur de cette paroisse de Saint-Gervais qui m'est toujours si chère ! Nous ne demandions aucune subvention à notre pauvre fabrique, laquelle au contraire bénéficiait de l'affluence qui se pressait à certains jours dans notre grande église : notre fabrique ayant une reprise sur la location de toutes les chaises occupées dans les enclaves que je vous avais réservées, et cependant, la grande nef tout entière, ainsi qu'une partie notable des nefs latérales, demeurant à la disposition des fidèles qui pouvaient s'y installer librement en payant simplement la taxe très modique, fixée depuis de longues années par le conseil pour le prix des chaises.

C'est dans ces conditions que vous nous avez fait entendre, dix années durant, cette belle musique palestrinienne ancienne et moderne, notamment les admirables répons de l'office de Ténèbres et ces faux-bourdons du XVIe siècle qui sont devenus populaires, surtout ceux du *Dixit* et du *Magnificat*. Vous avez donc fait entendre à Saint-Gervais cette grande musique non seulement pendant la semaine sainte qui fut votre triomphe, mais de plus à toutes les grandes fêtes.

Je parle avec amour de toutes ces belles choses, avec amour, avec reconnaissance pour notre éminent maître de chapelle, avec regret sans doute aussi, mais sans découragement, car j'estime qu'à ce moment la cause est gagnée ; avec le concours d'hommes distingués dont vous avez su vous entourer, vous avez donné le branle à un mouvement de rénovation qui s'accentuera de plus en plus à votre honneur, mon cher ami, et ce qui vaut mieux encore, vous en aurez le mérite devant Dieu.

Votre bien affectionné,

J. DE BUSSY,
pr.

On remarquera qu'aucune raison n'a été invoquée motivant ce renvoi. Etait-ce la question du chant des femmes ? On nous assure que non. L'Ordinaire, tout en ne cessant de s'élever contre l'abus, eu égard au rôle artistique des Chanteurs et à la portée de leur manifestation, était, nous le croyons du moins, décidé à tolérer, tout en déplorant. Saint-Gervais n'était pas la seule paroisse où les femmes chantassent. A Saint-Eustache, les soli du célèbre *Stabat* de Rossini sont toujours tenus par des chanteuses mondaines ou des actrices en retraite ; c'est une tolérance acquise. A Saint-François de Sales, une maîtrise féminine fonctionne à l'année. A Saint-Pierre de Chaillot, une ancienne chanteuse de Saint-Gervais est femme-chantre, payée comme un chantre [1]. A Saint-Séverin, il y a des messes de onze heures où les femmes chantent. On nous assure qu'à Saint-Jacques du Haut-Pas et dans bien d'autres églises les femmes chantent souvent au chœur. Si la suppression vient de l'Ordinaire, son devoir est maintenant de faire cesser tous ces abus ; mais ce n'est pas l'Archevêché que nous rendons pour le moment responsable ; nous croyons simplement à la lutte contre la Beauté par l'ignorance et le vandalisme. Le conseil de fabrique, composé de débardeurs et de teinturiers, a été toujours hostile de tous temps aux Chanteurs ; il a fallu la douce opiniâtreté du vénérable curé de Bussy pour avoir raison de leurs constants assauts. Ces Messieurs furent quelquefois gênés dans leurs

1 Nous avons pu constater que le jour de la fête de saint Pierre *quatre dames aux voix angéliques*, selon l'expression même du cher frère surveillant et d'un bedeau, ont transporté d'aise toutes les ouailles de la paroisse. Il en était de même à Saint-Pierre de Montrouge où une quinzaine de dames ont chanté à la grand'messe. Saint Pierre ne doit-il pas ouvrir la porte du paradis aussi bien aux femmes qu'aux hommes ?

habitudes ; l'érection d'une barrière les força parfois à gagner le banc-d'œuvre par le chemin de gauche au lieu de celui de droite, par suite de la maladresse d'un employé inattentif à détourner du chemin de ces Messieurs cette feuille de rose. C'en était assez pour les sentir hostiles à tout jamais. Et puis, la musique n'était pas de leur commerce. Leurs dames marguillières n'y trouvaient pas le petit chatouillement spécial qu'elles se refusent peut-être en n'allant pas au théâtre, mais qu'elles voudraient ressentir à l'église ; en M. Mailles elles ont trouvé le pasteur qui le leur procure facilement. Qu'on en juge. Dès le lendemain de la démission de M. Bordes, c'est-à-dire le jour même de la Fête-Dieu, une dame, en plein chœur, dans les stalles, devant les officiants et en vue des fidèles, risqua la *Méditation de Thaïs :* et la mélodie hystérico-mystique de M. Massenet, composée pour glorifier une prostituée d'Alexandrie, mystique à ses heures, accompagna la grave théorie de la procession du Saint-Sacrement. A un rédacteur du *Soleil*, qui n'hésita pas après l'office à aller l'interviewer et lui reprocher son inconvenance, le curé répondit seulement qu'il était maître chez lui, et que si les conciles interdisent le chant des femmes, ils n'ont pas prévu les femmes violonistes ; que du reste son église n'est pas un théâtre, et qu'il ne peut tolérer qu'on n'y vienne *que pour la musique* !!! Cela nous promet de beaux jours. Assisté de quelques organistes sans talent, avides de placer leurs marchandises et leurs facteurs de mauvais aloi (qu'on n'oublie pas qu'il y a à Saint-Gervais un ex-admirable instrument à réparer, c'est-à-dire à dénaturer, le seul Cliquot authentique qui nous reste à Paris), imbus des conseils de maîtres de chapelle ou ex-maîtres de chapelle en peine d'*Ave Maria* avec ou sans harpes obligées, le curé est décidé à donner une tout autre orientation esthétique à son église. Il la profanera sans s'en douter, en son ignorance des principes primordiaux de l'art et de la liturgie, et il prouvera une fois de plus combien il est criminel de laisser, dans les séminaires, les jeunes prêtres sans direction artistique ; on en fait des curés de Saint-Gervais, des instruments inconscients pour bafouer l'Eglise au lieu de la relever. Par les extraits des articles suivants qui se sont élevés comme les feuilles après la tempête, on verra ce que la paroisse Saint-Gervais et le clergé de Paris ont gagné dans cette mémorable journée. C'est encore la religion, la sainte et artistique religion catholique qui à travers les siècles a su néanmoins résister à l'incurie artistique de ses ministres, qui supportera tout le poids de ces erreurs : n'est-ce pas à désespérer à jamais de servir l'art religieux en lui sacrifiant, pour un résultat si vain, et sa peine et son temps?

Comme corollaire à cette lamentable histoire, nous apprenons que M. Léon Saint-Requier, que M. Bordes avait eu tant de peine à décider à rester après lui dans la place, vient de donner lui aussi sa démission par la lettre ci-jointe. Elève de la *Scola*, ami de ses maîtres, notre camarade, malgré une situation de fortune des plus modestes, marié, chargé de famille, n'a pu se contraindre à servir un curé qui lui imposait d'accompagner la *Méditation de Thaïs*, et qui, dès le premier

dimanche de son entrée en fonction lui ordonnait de supprimer tout plain-chant. « Plus d'introït, le Kyrie de suite, quelques notes de graduel pour laisser au prêtre le temps de le réciter lui-même, et jamais d'alleluia, il me faut des messes courtes, des messes populaires ; on doit être de son temps. » Nous ne pouvons que féliciter M. Saint-Requier de sa décision. Voici la lettre :

Monsieur le Curé,

Les Chanteurs de Saint-Gervais ayant été mis à la porte de l'église dont ils ont fait la réputation par dix années d'efforts artistiques, je croirais faillir envers mon maître et ami M. Bordes en continuant mon service à Saint-Gervais. — D'ailleurs, comme sous-directeur de la société des Chanteurs de Saint-Gervais, je me trouve dans une situation plus que ridicule quand je fais exécuter un motet de Palestrina dans un concert, et qu'ensuite j'accompagne (comme dimanche dernier) *pendant la procession du Saint-Sacrement* l'érotique rêverie de « Thaïs » jouée dans le chœur *par une femme* ! ! — Ces deux raisons motivent donc ma démission de maître de chapelle, dont je vous prie de prendre acte à partir du 1er juillet.

Veuillez agréer, Monsieur le Curé, mes sentiments respectueux.

Léon Saint-Requier,
Professeur d'harmonie à la *Scola Cantorum*.

Paris, le 4 juin 1902.

Maintenant que M. Saint-Requier est parti, quels jours M. Mailles réserve-t-il à sa maîtrise ? Il ne lui sera pas difficile de trouver quelque maître de chapelle miséreux, avide de toutes les basses besognes. Quant au grand orgue, dès que M. le curé l'aura fait réparer, son idée fixe paraît-il, il aura le choix parmi les aveugles. « Dans le royaume des aveugles (comme aurait dit Willy) les Bordes ne sauraient être rois. » Ces gens-là font mentir les proverbes !

A ce propos il est piquant de rappeler ici la devise première des Chanteurs empruntée au texte de l'antienne des martyrs et des apôtres et évangélistes : « Estote fortes in bello et pugnate cum antiquo serpente : » *Soyez forts à la guerre et combattez contre l'antique serpent.* Le serpent sera toujours un instrument redoutable à l'Eglise, surtout quand ce sont des abbés Mailles qui se mettent à en jouer.

Il ne nous reste plus qu'à remercier les vaillants *Chanteurs de Saint-Gervais* pour leurs onze années de lutte opiniâtre ; je leur dois les plus sereines impressions de ma vie de musicien, et nous sommes nombreux qui leur gardons un particulier souvenir. Ils furent des apôtres, les voilà des martyrs. Honneur à eux !

René de Castéra.

Voici quelques-uns des nombreux articles parus dans la presse à l'occasion de la suppression des Chanteurs. On jugera par ces extraits de l'importance du scandale suscité par la décision du conseil de fabrique.

Le Figaro, 31 mai 1902.

Voici une nouvelle qui provoquera, chez tous ceux que ne laissent pas insensibles les grandes et nobles manifestations d'art, autant d'émotion que de surprise.

D'un trait de plume, le conseil de fabrique de l'église que le jeune maître M. Charles Bordes et ses collaborateurs ont rendue célèbre dans le monde entier vient de supprimer les « Chanteurs de Saint-Gervais ».

Obligés de quitter l'église que, depuis plus de dix ans, ils font riche de gloire sans lui avoir jamais rien coûté, matériellement parlant, les célèbres « Chanteurs » ne seront point en peine, j'imagine, de trouver à Paris un lieu d'asile pour eux-mêmes et pour cette pléiade de maîtres qui va de Josquin des Prés et Palestrina à J.-S. Bach et dont ils ont rendu à notre admiration enthousiaste les chefs-d'œuvre oubliés ou méconnus.

Il se trouvera bien sans doute quelque autre église pour faire appel à leur concours, et il est permis d'espérer que l'autorité ecclésiastique ne s'y opposera pas.

En effet, la seule objection qui puisse être faite par l'autorité ecclésiastique aux Chanteurs de Saint-Gervais est loin d'être insoluble. Voici cette objection. Les Chanteurs de Saint-Gervais comprennent aussi des *Chanteuses*. Or, d'une part, les canons du concile de Cologne interdisent aux femmes de chanter « au chœur », et, d'autre part, le cardinal Richard a rendu naguère une ordonnance qui leur défend de se faire entendre « dans les églises ».

En ce qui concerne le concile de Cologne, l'objection tombe d'elle-même, attendu que les Chanteuses de Saint-Gervais ne chantent pas « au chœur ».

Quant à l'ordonnance du cardinal Richard, elle a posé une règle à laquelle l'archevêché lui-même consent de nombreuses exceptions. Dans toutes les églises de Paris les femmes chantent pendant les cérémonies du mois de Marie. Le cardinal le sait et l'approuve. Tous les vendredis saints, à Saint-Eustache, des chanteuses mondaines prêtent leur concours aux soli du *Stabat* de Rossini. Le cardinal le sait et ne s'y oppose pas. Pourquoi ne ferait-il pas grâce également aux admirables répons de Palestrina et de Vittoria ?

Faut-il ajouter que dans maintes circonstances, qu'il s'agisse de mariages ou de services funèbres, on peut entendre des femmes chanter dans les églises? Plusieurs même sont appointées pour cela, de la même façon que les chantres. L'exception de faveur serait-elle moins justifiée quand il s'agit des Chanteuses de Saint-Gervais et d'une œuvre de restauration musicale dont on a dit fort justement qu'elle aurait « une action considérable sur la musique profane elle-même » ?

Dans le passé, d'ailleurs, le cardinal a maintes fois prouvé sa bienveillance à M. Charles Bordes, notamment en souscrivant pour la somme de mille francs à la *Scola Cantorum,* qui n'est qu'une émanation des « Chanteurs de Saint-Gervais ».

Aussi bien le conseil de fabrique de Saint-Gervais a-t-il agi avec une précipitation que, mieux informé, il sera peut-être le premier à regretter. Personne, en ce cas, ne lui saurait mauvais gré de rétablir au moins les offices de la Semaine sainte qui ont porté si haut et si loin la réputation de M. Charles Bordes et des excellents artistes auxquels celui-ci a montré la voie. Une transaction de cette nature atténuerait un peu le chagrin que l'ukase de la fabrique cause au vénérable abbé de Bussy, curé démissionnaire de Saint-Gervais, à M. l'abbé Noyer, premier vicaire, et aux nombreux amis que l'œuvre compte parmi le clergé.

Quoi qu'il en soit, et même supprimés définitivement à Saint-Gervais, les Chanteurs de Saint-Gervais ne disparaîtront pas. On aura, au premier jour, l'occasion de les entendre, puisqu'ils prêteront demain dimanche leur concours gracieux au concert que la *Scola Cantorum* organise au bénéfice des sinistrés de la Martinique et où l'incomparable artiste qu'est Mme Jeanne Raunay chantera *Armide.* Il est même facile de prévoir que les circonstances particulières que nous venons d'indiquer doubleront ce jour-là leur triomphe habituel et que les manifestations de sympathie leur seront prodiguées. Un peu plus tard, ils chanteront à la cathédrale d'Angers, et, au mois d'août, ils prêteront leur assistance à la *Scola,* aux *Assises de musique religieuse* qu'elle organise à Bruges.

L'œuvre des Chanteurs de Saint-Gervais n'est pas de celles dont la décision quelque peu brutale d'un conseil de fabrique peut arrêter l'essor. Depuis leur fondation ils ont chanté plus de vingt-cinq messes de maîtres du seizième siècle, environ cent

vingt motets des mêmes maîtres, une vingtaine de cantates de Bach, plusieurs actes entiers des maîtres de l'opéra français des dix-septième et dix-huitième siècles, une cinquantaine de chansons et madrigaux des maîtres des seizième et dix-septième siècles.

C'est là un bagage artistique qui commande à la fois le respect et l'admiration.

JULIEN DE NARFON.

Le Journal des Débats, 1er juin 1902.

Les Chanteurs de Saint-Gervais, à dater d'aujourd'hui, ne se feront plus entendre dans l'église que, depuis dix ans, ils ont rendue célèbre. Ainsi l'a décidé le conseil de fabrique de cette paroisse ; c'est lui-même qui se prive bénévolement de l'honneur qui lui revenait de cette institution, honneur qui ne lui coûtait rien, car les Chanteurs de Saint-Gervais, loin de demander à la fabrique un concours onéreux, lui abandonnaient une part de leurs recettes. On a dit que la présence de chanteuses dans les rangs de la maîtrise était la cause de cette suppression. Cela est inexact, car les règlements ecclésiastiques défendent seulement aux femmes l'accès du chœur et les Chanteurs de Saint-Gervais chantaient à la tribune. Il y a d'ailleurs beaucoup d'églises de Paris et de la banlieue où l'on entend encore des voix de femmes ; on en entendait notamment à Bourg-la-Reine, à l'époque où le curé actuel de Saint-Gervais dirigeait cette paroisse. La vérité est que le conseil de fabrique n'a jamais compris ni l'intêret ni l'importance de la rénovation artistique à laquelle M. Charles Bordes s'est consacré avec tant de dévouement, et la décision qu'il prend aujourd'hui serait intervenue beaucoup plus tôt si l'ancien curé, le vénérable abbé de Bussy, n'eût soutenu de tout son pouvoir les Chanteurs de Saint-Gervais. La vérité aussi, c'est que l'œuvre de M. Bordes a contre elle un certain nombre de musiciens qui n'ont pas intérêt à ce qu'on répande le goût de la bonne musique, et une partie du clergé parisien, qui croit que les fidèles viennent moins aux offices quand on n'y fait pas de la musique d'opéra. Cela est d'autant plus surprenant qu'en province et à l'étranger, les idées défendues par les Chanteurs de Saint-Gervais ne cessent de se répandre et que partout on sollicite leur concours. Les Chanteurs de Saint-Gervais ne disparaîtront pas. Demain, ils donnent à Paris un grand concert en faveur des sinistrés de la Martinique ; ils sont attendus prochainement à Angers, à Bruges, à Barcelone, etc. Ils continueront, comme par le passé, de chanter dans les églises et d'y faire rentrer le véritable art religieux, le chant grégorien pour les offices courants, la musique polyphonique des Palestrina et des Vittoria pour les jours de solennité.

Le Journal des Débats, 6 juin 1902.

P.-S. — On vous a déjà dit que les Chanteurs de Saint-Gervais venaient d'être chassés de leur église par une décision du nouveau curé de la paroisse, approuvée des fabriciens.

Cette mesure-là ne causera point grand dommage à la compagnie de chanteurs, qui s'en ira exécuter ailleurs les chefs-d'œuvre de Palestrina et de Vittoria. Mais elle est un indice de l'incurable mauvais goût de certains ecclésiastiques.

Il faut qu'on le sache : ce n'est point pour une raison *canonique* que les Chanteurs et les Chanteuses de Saint-Gervais ont été mis à la porte de leur église. Ce n'est point parce que des voix de femmes semblaient inconvenantes dans une cérémonie religieuse. Les raisons de la décision prise par le curé et les fabriciens de Saint-Gervais sont inavouables : il s'agit d'abord de servir les jalousies de quelques pauvres petits maîtres de chapelle ; ajoutez à cela une passion immodérée pour la musique d'opéra.

En voulez-vous la preuve ? Dimanche dernier, dans cette même église Saint-Gervais, à la messe, dans le chœur, une femme a joué un solo de violon. Et le morceau choisi était la *Méditation de Thaïs !* On expulse Palestrina de l'église et on installe Massenet à sa place.

Je ne puis résister au désir de rappeler encore une fois le mot de la Bruyère que je citais tout à l'heure : « Toute musique n'est pas propre à louer Dieu et à être entendue dans le sanctuaire. »

André Hallays.

Le Temps, 11 juin 1902.

Le nouveau curé de Saint-Gervais, d'accord avec le conseil de fabrique, a congédié les Chanteurs à qui sa paroisse doit depuis quelque dix ans tout son renom. Cette décision brusque et surprenante vaut qu'on la considère un moment.

Car les Chanteurs de Saint-Gervais ne sont pas seulement une société chorale pareille à beaucoup d'autres, dont l'utilité se borne à interpréter bien ou mal des morceaux divers. Ils sont les représentants d'une esthétique ; ils ont créé dans notre musique d'église d'abord, puis dans notre musique tout entière, un mouvement qui s'étend et s'élargit chaque jour. Lorsque M. Charles Bordes fonda leur compagnie, on n'entendait guère, à la tribune ou au chœur, chanter que des airs d'opéra, affublés de paroles latines. Le véritable art sacré était inconnu ou peu s'en faut. L'une des plus grandes époques de la musique, celle de la Renaissance, l'une de ses formes les plus riches, la polyphonie vocale, étaient tombées dans l'oubli. Pour la foule, pour la plupart même des musiciens, Palestrina, Roland de Lassus ou Vittoria n'étaient que des ombres vaines, dont tout au plus on savait le nom sans rien connaître de leur personne ou de leurs œuvres ; et ces œuvres étaient, par leur inspiration et leur caractère, les plus essentiellement religieuses, les plus convenables au sanctuaire que l'on eût jamais écrites. Les Chanteurs de Saint-Gervais se vouèrent à la tâche, en quelque manière apostolique, de les ressusciter et de répandre leur esprit par le monde. Ils réussirent. Grâce à eux, nul aujourd'hui, parmi les personnes qui prennent intérêt à la musique, n'ignore plus les grands maîtres chrétiens du seizième siècle. De la tribune où ils se faisaient entendre, un enseignement précieux et fécond se propageait par la France. En maintes villes de province, des chapelles converties renoncèrent à chanter leurs cavatines ordinaires pour se consacrer aux chefs-d'œuvre d'un art plus pur et plus pieux. Et les exemples qu'ils donnaient faisaient concevoir aux compositeurs la pensée d'écrire pour le lieu saint des pièces qui n'eussent point l'air d'avoir été écrites pour le théâtre... Leur action ne se bornait pas à l'église. De même qu'ils servaient l'art religieux, ils servaient la musique elle-même ; ils lui restituaient un de ses titres de noblesse. Ils révélaient et faisaient aimer à la foule une sorte d'art qu'elle ne soupçonnait pas. Ils éveillaient chez nombre de musiciens le sens et le goût d'une beauté nouvelle ; ils leur faisaient apercevoir ce qui demeure de vie profonde aux formes anciennes; ils les aidaient à comprendre des modes d'expression divers, à se libérer de certaines manières de voir et de penser trop étroitement contemporaines, à s'émanciper de la servitude wagnérienne ; il est manifeste que M. d'Indy, entre autres, a subi cette influence dans son œuvre, qui est l'une des plus considérables de ce temps, et dans sa doctrine, où s'inspirent tant de jeunes hommes. Enfin, ils ont suscité ou ranimé parmi nous le souci des études historiques; si peu à peu nous voyons se lever les ténèbres qui couvraient le passé de la musique française, si nous commençons à connaître ses origines, son évolution et son développement, et par là à mieux discerner ses qualités natives et son caractère essentiel, c'est sans doute aux Chanteurs de Saint-Gervais que nous le devons tout d'abord.

Il eût été naturel d'avoir égard à tant de mérites, et si peu communs. On n'en a rien fait ; et les Chanteurs de Saint-Gervais ont été chassés de leur église. La raison qu'on a donnée de cette étrange sentence est la suivante : il y a des chanteuses parmi les Chanteurs de Saint-Gervais; et les règlements ecclésiastiques interdisent aux femmes de prendre part aux cérémonies dans le sanctuaire. Il est permis d'estimer que cette raison ne vaut rien. Les règlements ecclésiastiques défendent seulement aux femmes l'accès du chœur ; et les Chanteurs de Saint-Gervais chantaient à la tribune. Puis, voilà de longues années que leur compagnie existe, et qu'elle occupe les mêmes lieux d'où on l'expulse aujourd'hui : d'où vient que les règlements ecclésiastiques ne

lui ont pas été appliqués plus tôt ? Enfin, si vous voulez un dernier témoignage pour montrer que l'argument tiré des règlements ecclésiastiques est un prétexte, sachez que le nouveau curé de Saint-Gervais, qui naguère était curé dans la banlieue, n'a jamais fait difficulté d'admettre les femmes à la tribune de son église de Bourg-la-Reine ; et que, dimanche dernier, à Saint-Gervais même, *dans le chœur*, une femme a joué un morceau de violon : ce morceau était la *Méditation de Thaïs*, de M. Massenet. Il faut donc bien chercher ailleurs la raison véritable de l'exil des Chanteurs.

La raison, ou les raisons. Elles sont plusieurs, de même sorte et de même prix. D'abord, le conseil de fabrique de Saint-Gervais n'a jamais compris l'importance ni l'intérêt de l'œuvre de renaissance musicale qui s'accomplissait dans sa paroisse ; et, si l'ancien curé l'eût souffert, il eût depuis longtemps rendu son arrêt de bannissement. Le nouveau curé n'a pas le goût éclairé de l'ancien : le conseil de fabrique en profite aussitôt... C'est là une raison de fait. Il en est d'autres, plus générales, et qui touchent à l'état même de la musique religieuse en France. Il règne, dans le monde des chapelles, des maîtrises et des fabriques, un esprit d'inimitié contre les musiciens chrétiens de la Renaissance. Cette inimitié s'explique sans peine. Tous, ou presque tous les maîtres de chapelle sont compositeurs de leur métier ; ils fournissent de matière musicale leur paroisse et les éditeurs. Chacun d'eux a fait quelques *Libera* ou quelques *Pie Jesu* sirupeux et douceâtres, tout gluants d'une onction fausse, tout baignés de larmes fades et théâtrales, qui ne sont que des airs d'opéra hypocrites, qui n'ont ni passion franche ni piété sincère, à qui toute beauté et toute vérité sont interdites, et qui déshonorent du même coup la musique et la foi. Les fabricants de ces choses-là ont possédé pendant des années le monopole de l'art religieux ; leurs produits seuls occupaient le marché ecclésiastique ; ils les écoulaient régulièrement au chœur, à l'orgue ou à la tribune, sans que leur effusion banale, leur dévotion frelatée et leur sentimentalité équivoque fissent trop de scandale parmi les fidèles, qui ignoraient jusqu'à l'existence d'une autre sorte d'art religieux. Le jour où les Chanteurs de Saint-Gervais révélèrent à la foule que cet art plus noble et plus sacré existait en effet, les maîtres de chapelle se sentirent menacés dans leurs privilèges et leurs droits. Roland de Lassus et Palestrina leur semblèrent des intrus et des usurpateurs, et la résurrection de leurs œuvres une manœuvre de concurrence déloyale. Et, comme Palestrina et Roland de Lassus sont hors de toute atteinte, c'est aux musiciens qui les aiment que s'en prend leur jalousie. Quand la messe *Douce Mémoire* ou la messe du *Pape Marcel* seront chassées du temple, les sirops des *Libera* et des *Pie Jesu* pourront de nouveau y couler en paix. Malheureusement, les maîtres de chapelle sont aidés dans leur effort par le goût, le goût abominable, le goût scandaleux, le goût sacrilège de presque tout le clergé de Paris. Ce clergé n'aime qu'une chose ; il l'aime d'une passion ardente, opiniâtre, invincible : c'est la musique d'opéra. Ce qu'il lui faut, c'est qu'on chante l'*Agnus Dei* sur la musique de « Salut, demeure chaste et pure », ou qu'on adapte au trio de *Faust* les paroles de l'*O salutaris*. Alors il s'épanouit et pense louer Dieu comme il convient. Mais il souffre avec peine la musique religieuse ; souvent il la hait de toutes ses forces ; il la poursuit sans relâche et sans merci. Les exemples abondent. C'est le curé de la Trinité qui renvoie un des plus grands organistes contemporains, M. Guilmant, coupable d'honorer Bach ; celui de la Madeleine, qui, possédant par exception un maître de chapelle assez candide pour exécuter parfois des chants palestriniens, le somme de renoncer à cette erreur, puis lui assigne, comme extrême limite dans la voie de l'austérité, la *Messe de Sainte-Cécile*, de Gounod ; et c'est le curé de Saint-Gervais qui remplace *Pulvis et umbra sumus* par la *Méditation de Thaïs*. Trop heureux encore lorsque leur passion pour le profane s'adresse à Gounod et à M. Massenet ; le plus souvent, c'est aux pâtisseries les plus poisseuses et les plus écœurantes de tels ou tels confiseurs en musique que vont leurs préférences ; et ce qui les inspire, ce n'est pas seulement l'amour du théâtral, c'est aussi l'amour du médiocre et du..... C'est grand dommage que le culte catholique, dont une des gloires, et non la moindre, fut de s'ouvrir largement à l'art et à la beauté, de les faire naître, de les aimer, de les comprendre,

ne puisse aujourd'hui élever son goût et sa prédilection au-dessus des images pour nègres sentimentaux qu'on fabrique autour de Saint-Sulpice, ni des musiques, équivalentes et pareilles, qu'on fabrique dans les maîtrises.

C'est ainsi que la rancune des maîtres de chapelle et l'hostilité du clergé sont les causes véritables du départ des Chanteurs de Saint-Gervais. Leur compagnie ne cessera d'ailleurs pas d'exister. Où ? Sous quel nom ? On ne sait. Mais ils continueront de répandre la bonne parole de Vittoria, de Palestrina et de Roland de Lassus. Et n'est-ce pas un singulier spectacle que celui-là ? Ce sont les laïques qui veulent chasser du temple les marchands et les baladins, et restaurer la dignité de l'autel. Ce sont les clercs qui s'opposent à la purification du sanctuaire [1] et qui prétendent y célébrer le Très-Haut dans le langage de l'Opéra ; c'est dans l'église que sont les ennemis du chant religieux.

P. Lalo.

1. Il faut excepter les Bénédictins de Solesmes et leur œuvre admirable de réforme grégorienne. Mais les Bénédictins sont errants aujourd'hui, tout comme les Chanteurs de Saint-Gervais.

Le Journal, 1er juin 1902.

Une décision du conseil de fabrique de l'église Saint-Gervais fait passer les chanteurs de ladite église du cadre d'activité dans celui de l'histoire.

Nous espérons que cette mesure sera rapportée ou que, du moins, transportés dans une autre paroisse, les chantres savants et exquis de la maîtrise de Charles Bordes resteront les « Chanteurs de Saint-Gervais ». C'est sous ce nom de moyen âge et de pieuse naïveté qu'ils ont conquis, sans tapage, et dans le ravissement unanime, une célébrité qui a dépassé Paris. Nous les entendîmes, au printemps de 1899, fêter le double centenaire de la mort de Jean Racine, en emplissant de leur harmonie, si adéquate aux chœurs d'*Esther* qu'ils chantaient, la vieille et modeste église de La Ferté-Milon. Bien sûr, leur vogue était mondaine, et la plupart de ceux et de celles qui délaissaient les chapelles de leur quartier pour venir entendre leurs clairs et profonds accents n'écoutaient guère l'épître ou l'évangile. Mais il faut, pour leur salut, avouer qu'ils ne se fussent rendus ni à matines ni à vêpres en leur abside paroissiale. Et n'était-il pas agréable au Seigneur que ces âmes distinguées vinssent ouïr ses louanges dans cette roide, grise et haute église, si lointaine et si mal entourée d'hospices moroses et de bâtiments municipaux ou trop ternes ou trop neufs ?

On se rappelle l'extase laïque qui salua les Chanteurs à leurs débuts. Ils étaient tous instruits, éminents dans leur art, et littéraires. Leur sous-chef, M. Gravollet, fréquentait assidûment chez M. Mallarmé, à ses mardis. Il y a dix ans que Charles Bordes, en un jeune enthousiasme, réunit ses camarades de foi artistique et de foi, sans plus, et qu'il en fit cette phalange sacrée, « pour la remise en honneur de la musique religieuse traditionnelle des quinzième, seizième et dix-septième siècles ». Palestrina, Carissimi, les Bach, revécurent dans leur inspiration et leur âme, et le chant grégorien, restauré à Solesmes par les Bénédictins, eut pour la première fois son ampleur et sa pureté.

En 1894, Bordes fonda la *Scola Cantorum*, qui eut un journal et des concours, des brochures, avant d'avoir un local. La *Scola* ne s'installa qu'en 1895 dans une salle de la rue Stanislas, où on logea un orgue, douze pianos, un atelier de gravure, pour les enfants, et — tout de même — un magasin de vente. Le 3 novembre 1900, la *Scola* se transporta rue Saint-Jacques. C'était le compositeur Vincent d'Indy qui prenait la direction artistique de l'entreprise. Toujours secondé par son infatigable et vénérable compagnon de la première heure, M. Alexandre Guilmant, Bordes poursuivait sa tâche. L'œuvre perdait, à vrai dire, un peu de son caractère religieux. Des élèves femmes, de plus en plus nombreuses, s'ajoutaient aux exécutants ; on enseignait des maîtres profanes dans le même temps que les classiques et pieux inspirés.

C'était, pour prendre l'expression d'un apologiste, un Conservatoire libre. Les femmes suivirent les Chanteurs à l'église. Leurs voix pures se mêlèrent à leurs graves voix.

Et les Chanteurs de Saint-Gervais, telle la musique de la Garde républicaine, alla « donner » en province et à l'étranger. Ils charmèrent, pendant l'Exposition de 1900, la reconstitution du Vieux Paris. Depuis, en dépit de leur illustration, ils reprirent leur service, leur service divin. Pourquoi donc cette intransigeance des autorités ecclésiastiques ? Déjà, le conseil de fabrique de la Trinité avait enlevé à Alexandre Guilmant son siège d'organiste.

D'ailleurs, faut-il rappeler qu'au Carême de 1901, l'archevêché avait formellement désapprouvé les concerts organisés à Saint-Eustache par M. d'Harcourt ? Est-ce la présence des femmes au chœur qui indispose l'Eglise ? Et va-t-on rompre avec l'essor moderne de la musique religieuse, qui, à Saint-Philippe du Roule, par exemple, n'accordait qu'aux mariages de première classe la marche de *Tannhauser ?*

Il était utile, au moment d'un licenciement qu'il faut espérer provisoire, de mettre à l'ordre du jour de l'actualité ces soldats de la foi et de l'art.

En tout cas, les Chanteurs de Saint-Gervais ne disparaîtront pas, et ils affirmeront encore leur existence dès aujourd'hui dimanche, en prenant part au concert organisé par la *Scola Cantorum* au bénéfice des victimes de la Martinique.

Essey.

Le Soleil, 8 juin 1902.

On a chassé de leur église les fameux Chanteurs de Saint-Gervais.

Cette illustre compagnie, dirigée par le maître Charles Bordes, dont l'autorité est reconnue par les dilettanti du monde entier, avait rendu à l'art en général, et à l'art religieux en particulier, les plus grands et les plus efficaces services. Depuis dix ans, la vaillante association de chanteurs s'était attachée à faire revivre les motets si purs, si élevés, si nobles des vieux maîtres du seizième siècle. Ils avaient purifié l'église de tous les relents malsains qu'avait introduits dans l'ombre de l'autel l'intrusion incompréhensible de la musique d'opéra parmi les chants liturgiques. Dans les sanctuaires où, avant eux, on avait commis le sacrilège artistique de jouer du Gounod, du Meyerbeer ou du Massenet, et jadis, du Lulli, du Rameau ou du Piccini, ils avaient réveillé l'harmonie divine des vrais maîtres adorants et sincères, de ceux dont l'âme enthousiaste et fidèle s'était tellement identifiée aux prières de la foule, que chacune de leurs mesures semblait un coup d'aile de la lèvre vers le ciel. Et ainsi furent révélés aux catholiques de nos jours les immortelles compositions sacrées de Vittoria, de Carissimi et surtout de Palestrina.

Et voilà les gens qu'on a expulsés de l'église qu'ils avaient parée d'une si légitime gloire ! On m'assure qu'en agissant ainsi, les fabriciens de la paroisse ont obéi aux instigations de maîtres de chapelle médiocres et envieux. Et il y aurait, pour un nouveau Boileau, l'occasion d'écrire un nouveau *Lutrin*.

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots ? pourrait-on s'écrier avec le grand satiriste. Hélas ! le fiel entre partout !

*
* *

Mais, après tout, ce sont là questions particulières dont nous n'avons pas à nous mêler. Chacun est maître chez soi. Et nous ne sommes pas de ceux qui nous permettons de nous immiscer, « au nom des droits de la presse », dans les conflits privés.

Que, donc, le nouveau curé de Saint-Gervais ait cru devoir renoncer aux services de M. Bordes, cela ne nous regarde pas. Quant à ce dernier, il emporte l'estime et l'admiration de tous les fidèles et de tous les artistes, et la compagnie formée par lui a trop de gloire pour perdre quelque chose à ce changement. Nous la retrouverons ailleurs et nous entendrons de nouveau les motets de Palestrina et les canons de Sébastien Bach.

L'incident de Saint-Gervais n'a donc, en lui-même, qu'une secondaire importance.

— Mais il est caractéristique d'un déplorable état d'esprit, et en cela il vaut qu'on s'y attarde pour en tirer une leçon générale.

Il est la preuve que la plupart des prêtres actuels n'ont aucune espèce de compréhension supérieure touchant le rôle de l'art dans la religion, et font preuve, dans cette partie de leur sacerdoce, d'une indifférence vraiment stupéfiante, contre laquelle nous avons, nous, public, le droit et le devoir de réagir.

Car enfin, de deux choses l'une : ou l'art est, dans la religion, un accessoire et un simple agrément, et alors il faut le supprimer sans pitié, car il est inutile et vain ; — ou il est une manifestation extérieure de notre exaltation intérieure, une forme harmonieuse de notre prière, et alors il a sa place dans le temple, mais à la condition expresse qu'il soit vraiment l'expression sincère et émue de notre élévation vers l'Invisible. Et à ce compte, le devoir de l'Eglise est de surveiller aussi jalousement la qualité des œuvres d'art qui participent à sa gloire, qu'elle surveille les textes des livres d'heures et les paroles des cantiques sacrés. Toute œuvre médiocre, d'inspiration trouble, de tendance mondaine, est aussi contraire à l'esprit religieux qu'un blasphème ou une impureté glissés dans un missel.

L'Eglise actuelle est-elle pénétrée de cette vérité ?

Hélas ! il suffit, pour savoir le contraire, de faire une visite au quartier Saint-Sulpice. Chez quels rapins faméliques, dans quels ateliers de gâcheurs de plâtres, dans quels taudis enfumés de Montmartre ou de Montparnasse fait-on fabriquer à la grosse les piètres images pieuses que l'on vend, par douzaines, aux fabriques des paroisses françaises ? Ce serait à justifier toutes les colères des iconoclastes, et vraiment, les objets dont on pare aujourd'hui les autels ne sont même pas de vains ornements.

Mais il y a quelque chose de pis encore que la sculpture et la peinture soi-disant sacrées : c'est la musique dont retentissent nos cathédrales et nos chapelles. Ici l'effet est plus détestable encore, car la musique, étant plus vivante et plus saisissante que les autres arts, agit immédiatement sur les sens. Or, rien n'est plus contraire à la majesté et à la noblesse des fêtes liturgiques que les flonflons et les tyroliennes avec lesquels certains prêtres se permettent d'agrémenter les pompes de l'église.

Savez-vous, par exemple, par quoi l'on a remplacé les Chanteurs de Saint-Gervais ? — Dimanche dernier, on vit apparaître dans le chœur une jeune fille, armée d'un violon, prête à y aller de « son petit air » ; et tout d'un coup, au milieu du silence, elle attaqua... la *Méditation de Thaïs*, de Massenet ! Puis, pendant l'élévation, un bruit strident se fit entendre. C'étaient les cuivres d'une fanfare qui entonnaient une fantaisie sur *Fra Diavolo*, à moins que ce ne fût sur *Don Pasquale*.

Que si, de Saint-Gervais, vous passez à la Madeleine ou à la Trinité, vous y serez bercé par des cavatines très modernes, exécutées par les meilleurs élèves du Conservatoire, et vous vous croirez à la salle Erard ou à une répétition du Concert Colonne.

Voilà où en est l'éducation artistique du clergé français au commencement du vingtième siècle. On a certainement, chez les nègres idolâtres et parmi les tribus des Mormons, un instinct supérieur de la musique sacrée !

JEAN CARRÈRE.

Le XXe Siècle, de Bruxelles, 10 juin 1902.

Une nouvelle inattendue nous parvenait il y a peu de jours. A la suite de l'avènement d'un nouveau curé en l'église Saint-Gervais de Paris, le vaillant maître de chapelle de cette paroisse et son groupe de chanteurs avaient été priés, sans autre forme de procès, d'abandonner le jubé qui, grâce à leurs persévérants efforts, était devenu, pour toute la France catholique, un enviable modèle... Cela vous a paru, comme à moi-même, invraisemblable : une lettre, attristée sans doute, mais courageuse et ferme, de Charles Bordes, me confirmait bientôt l'événement. Dix ans d'un travail uniquement guidé par le désir de se conformer à l'esprit liturgique et aux décisions de l'Eglise ; l'instauration de la grave et sereine musique palestrinienne et de

la majesté profonde du plain-chant, enfin imposés à la masse des fidèles : tout cela a compté pour zéro aux yeux d'un curé assurément animé de louables intentions, mais peu initié, sans doute, aux choses d'art religieux, et peu au courant des instructions si souvent et si formellement promulguées par l'autorité romaine.

Cent autres, n'est-ce pas ? eussent été trop heureux de trouver tout achevée la rude besogne d'initiation, tout prêt le terrain de la réforme nécessaire... Nous en connaissons — et plus qu'on ne le pense — de ces curés éclairés qui sentent et voient ce qu'il faudrait accomplir, mais qui hésitent devant l'incapacité de leurs maîtres de chapelle et les résistances possibles du public...

Et il a fallu que l'œuvre d'assainissement et de beauté réalisée par Bordes tombât précisément au pouvoir de quelques hommes — les marguilliers, bien entendu, ont fait cause commune avec le nouveau curé — pour qui la liturgie est lettre morte et le Décret de la Congrégation des Rites paroles en l'air.

Un prétexe a été mis en avant : de temps à autre, aux offices solennels, les chanteuses du groupe venaient renforcer les voix d'enfants. Le vénérable abbé de Bussy, l'ancien curé de Saint-Gervais, qui avait compris, lui, l'excellence de l'œuvre de Bordes, n'y trouvait vraisemblablement rien à redire ; encore eût-il suffi de rappeler au maître de chapelle l'obligation de n'employer que des interprètes masculins, si telle était la règle du diocèse de Paris. Mais on doutera certes de la valeur de l'argument si l'on songe que, trois jours après l' « exécution » de Bordes, le curé faisait jouer, au chœur de Saint-Gervais, par *une* violoniste... la *Méditation de Thaïs*, l'œuvre la plus « troublante » du plus sensuel des faiseurs d'opéra !

Mais il ne faut pas de femmes pour chanter le propre de l'office en grégorien... et sans perdre un jour, le même curé supprimait l'introït, le graduel et l'alleluia liturgiques.

Avons-nous raison de penser que cet argument des voix féminines n'est qu'une mauvaise défaite et que la « manifestation » de Saint-Gervais constitue un signe affligeant d'une recrudescence de cette préoccupation, hélas ! très française, de faire prédominer le caractère profane et théâtral dans les cérémonies du culte ?

L'autorité diocésaine se croise les bras : combien difficiles, dès lors, deviennent les efforts des humbles croyants livrés à leurs seules forces ! Comment résister à ces conseils de fabrique uniquement préoccupés d'extériorité brillante, à ces maîtres de chapelle ignorants et vaniteux dont la « science » de surface ne dépasse pas Niedermeyer et Gounod ? En même temps qu'on chassait Bordes de Saint-Gervais, une autre exécution s'opérait à la Trinité : l'organiste Guilmant, un maître incontesté, en était la victime. Il aimait Bach et l'interprétait comme personne en France : le crime, n'est-ce pas, était irrémissible !

Et voilà comment la fille aînée de l'Eglise, la terre d'intelligence et de goût, s'entend à maintenir sa belle réputation !

Nous n'avons pas lieu d'être très fiers, en Belgique, de l'état de la musique sacrée ; mais j'espère tout de même que notre traditionnel bon sens s'accommoderait mal de mouvements de recul aussi inexcusables que ceux de Saint-Gervais et de la Trinité, à Paris.

Nous nous bornons à piétiner sur place, en attendant que les autorités épiscopales veuillent bien prendre en considération les vœux émis par divers congrès catholiques, et en dernier lieu par le congrès réuni à Bruxelles en mars 1901. Les efforts individuels demeurent peu productifs et, à Saint-Boniface notamment, malgré l'adhésion éclairée du curé au programme de la Scola, le manque de ressources et l'indifférence du conseil de fabrique empêchent un développement progressif.

Le congrès de Bruges et les concerts que la Scola Cantorum donnera en Belgique cet été constitueront, souhaitons-le, un précieux et vigoureux stimulant pour les craintifs, une révélation pour les non-initiés.

Nous entendrons en effet les chanteurs de Bordes à Bruges, à Ostende, à Spa, à Bruxelles. Le groupe reste vivant et ne se trouve nullement atteint ; il s'appellera « Chanteurs de la Scola » et ne continuera pas moins à propagander, avec plus d'énergie que jamais, en faveur de la Vérité musicale. Bordes est de ceux dont l'ob-

stacle décuple les puissances actives ; et en fin de compte, les paroissiens de Saint-Gervais seront les seuls à souffrir de la fantaisie de leur pasteur.

*
* *

La question « musique sacrée » ne semble pas, disions-nous, entrer dans les préoccupations des autorités épiscopales : il est d'heureuses exceptions et si, en Belgique, nous voyons Mgr de Tournai accorder ses encouragements à la splendide maîtrise de sa cathédrale et Mgr de Liège suivre avec intérêt les projets réformateurs du maître de chapelle de Saint-Paul, en France aussi quelques évêques n'hésitent pas à se prononcer nettement en faveur de la bonne doctrine et des ordonnances romaines. L'un d'eux, Mgr Herschler, évêque de Langres, vient de publier, dans la revue *l'Art et l'Autel*, un plaidoyer ardent et généreux dont la lecture ferait utilement réfléchir les prêtres enclins à mêler le théâtre à la religion. J'ai dit, lors des assises de la Scola Cantorum d'octobre 1900, avec quelle conviction un autre prélat de France applaudissait, en cette même église de Saint-Gervais d'où on les bannit aujourd'hui, à l'effort et à la réussite de Bordes et de ses collaborateurs. Il est bon de rappeler, pour confirmer les tièdes et les hésitants, qu'ainsi tous les prélats qui se préoccupent de la question musicale ont reconnu l'excellence du programme des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Scola ; et qu'en France comme en Belgique, c'est l'indifférence plutôt que l'hostilité des chefs qui cause tous les errements. Un rappel du Décret de la Congrégation des Rites de 1894 serait en fin de compte le seul moyen de réveiller les énergies et de rectifier les idées fausses.

G. Systermans.

L'Art moderne, de Bruxelles, 1er juin 1902.

Tout autre est le respect que professe la *Scola Cantorum* pour les compositions qu'on y interprète. C'est quasi religieusement que fut exécutée, lundi dernier, en une séance supplémentaire qui termina la saison, l'admirable cantate de Bach, *Wachet auf !* Mlle de la Rouvière, MM. J. David et Gébelin en chantèrent les soli en artistes fervents et compréhensifs, accompagnés à merveille par l'orchestre et les chœurs sous la direction de M. Ch. Bordes. Le « Choral varié » fut bissé d'enthousiasme, tant il avait été dit avec émotion. La première partie du programme avait permis au public d'applaudir, dans diverses pièces vocales et instrumentales, le ténor David, MM. Casadesus et Michaux, altistes, M. Paul Viardot, violoniste, Mlle Blanche Selva et le maître organiste Alexandre Guilmant.

Une nouvelle aussi inattendue que désolante circula dans les entr'actes : on venait de notifier à M. Charles Bordes la décision prise par le conseil de fabrique de Saint-Gervais de supprimer l'association de Chanteurs qui, sous sa direction éclairée, se dévoue à la rénovation de la musique sacrée et dont l'influence salutaire se répand de tous côtés.

D'un trait de plume, avec une brutalité odieuse et sans le moindre respect des services artistiques rendus, ce collège antiesthétique a détruit l'œuvre désintéressée poursuivie depuis dix ans et dont la célébrité était universelle.

Deux mots secs et durs du nouveau curé de Saint-Gervais, M. l'abbé Mailles, signifièrent au directeur des chœurs un congé en due forme. Vraiment, le clergé français — à part de rares exceptions — sert bien mal les intérêt de l'Eglise. Le curé de la Trinité congédia, il y a quelques semaines, on se demande en vain pour quel motif si ce n'est en haine de l'art, l'incomparable organiste Guilmant. Le nouveau curé de la Madeleine, M. l'abbé Chesnelong, vient de notifier à son maître de chapelle, M. Cherrion, qu'il ait à exécuter désormais des œuvres musicales plus accessibles à la clientèle mondaine de l'aristocratique basilique.

« Comme austérité, lui dit-il textuellement, je vous autorise à aller jusqu'à la *Messe de Sainte-Cécile* de Gounod... » Et voici que l'abbé Mailles chasse à son tour du jubé de Saint-Gervais Carissimi, Vittoria et Palestrina, auxquels il préfère le *Stabat Mater* de Rossini et l'*Ave Maria* de Gounod !... Tout cela est d'une bêtise trop éclatante pour qu'il soit nécessaire d'ajouter quelque commentaire.

Sans attendre que soient révélées les raisons secrètes de cette guerre sauvage déclarée par MM. les ecclésiastiques de Paris aux artistes qui s'efforcent de restituer à l'église le culte de la Beauté, le public a fait à M. Charles Bordes, au moment où il est monté sur l'estrade pour diriger la Cantate de Bach, une ovation spontanée et unanime qui lui a prouvé en quelle affectueuse estime les auditeurs de la Scola tiennent ses artistiques initiatives.

Octave Maus.

Le Petit Bleu de Paris, 2 juin 1902.

Ces jours derniers, le conseil de fabrique de Saint-Gervais avisait M. Charles Bordes, son maître de chapelle depuis 1900, que, par raison d'économie, la Société de choristes des deux sexes, fondée par lui en 1892, et dénommée : « Chanteurs de Saint-Gervais », ne serait plus utilisée, désormais, aux offices, et il proscrivait spécialement le baryton Rolland, trésorier de cette Société.

Economies, dit le conseil de fabrique ? Cependant, dans les statuts des Chanteurs de Saint-Gervais, il n'existe aucun lien financier avec la fabrique ; cette dernière (art. 35) doit tout simplement fournir aux chanteurs une salle de répétitions en échange du produit d'une audition annuelle.

En outre, M. Bordes nous a assuré que chacune des exécutions de ces chanteurs est une source de bénéfices pour la fabrique ; ces bénéfices, aux premières semaines saintes, s'élevèrent jusqu'à mille ou quinze cents francs. Et hier encore, M. Ch. Bordes remettait au conseil de fabrique la somme de 300 francs, représentant la moitié de la location des chaises (0 fr. 15 par chaise).

Quelle est donc la véritable cause de cette suppression ? C'est le secret sinon des dieux, du moins du nouveau curé, M. l'abbé Mailles, venu tout récemment de Bourg-la-Reine, où il avait formé une maîtrise assez estimée.

On a prétendu que c'est là une manière de faire sa cour à Mgr Richard, proscripteur rigoureux des femmes dans la musique sacrée. Nous n'en croyons rien. N'était-ce pas, hier matin même, une jeune fille qui tenait le violon à Saint-Gervais ? Et ceci non pas à la tribune, mais en plein chœur, encourant ainsi l'anathème du concile de Cologne tout entier.

A notre avis, il s'agit là d'une querelle de lutrin, d'une opposition doctrinale au répertoire palestrinien ou à la musique bénédictine ; pour la même cause, M. Guilmant, après trente ans de service, fut prié, il y a deux mois, par M. le curé de la Trinité, de donner sa démission ; — et ces jours-ci M. le curé de la Madeleine n'a-t-il pas prié M. Gabriel Fauré d'atténuer désormais l'austérité de son répertoire ?

Quoi qu'il en soit, M. d'Indy et la Scola Cantorum donneront aux Chanteurs de Saint-Gervais l'occasion de poursuivre leur mission ; et en attendant qu'une chapelle hospitalière leur ouvre ses portes, ceux-ci ne craindront pas d'aller chanter la semaine sainte à Séville ou à Londres, nous le tenons de bonne source.

La Fronde, 5 juin 1902.

Un article sensationnel de M. Julien de Narfon nous a annoncé la disparition des *Chanteuses* de Saint-Gervais, sous une éruption combinée de décisions les plus fâcheuses, — décision récente du conseil de fabrique de Saint-Gervais qui ne veu plus chez lui, l'ingrat ! l'ensemble ni même le trésorier de la Société des Chanteurs de Saint-Gervais (sans égard pour le sexe masculin de la moitié de ses membres), — décision ancienne du cardinal Richard, rendue pour masculiniser en bloc, dans un esprit douloureusement misogyne, toutes les maîtrises, toutes les cérémonies à musique du diocèse de Paris, — enfin décision, un peu désuète en vérité, mais combien vénérable et animée des meilleures intentions ! du concile de Cologne en personne écartant du *chœur*, rien que du chœur, la femme.

Or, nous avions lu dans un manifeste officiel de la *Tribune de Saint-Gervais* (nos 7-8 de juillet-août 1900) que l'une des principales raisons d'être de l'institution à la *Scola Cantorum* d'un cours libre spécial aux jeunes filles, c'est d'assurer et

améliorer le service musical des églises. « A notre époque, étant donnée la pénurie de ressources dans les paroisses, bien des orgues de province sont tenues par des femmes, et là où il est impossible d'avoir une maîtrise, la directrice du chant dans les confréries devient un vrai maître de chapelle, instruisant les jeunes filles dans le plain-chant et les cantiques, et suppléant souvent avec son chœur de chant au lutrin d'où les chantres sont absents, le recrutement en devenant de plus en plus difficile. »

Est-ce un fait de guerre de cette campagne conçue sur un plan si large que la dénonciation du traité qui liait l'un à l'autre pour un profit commun le conseil de fabrique de Saint-Gervais et la petite société de choristes formée par M. Bordes, son maître de chapelle ? Ce coup droit amènera-t-il la société à baisser pavillon, à nous exclure de son sein? — et alors quelle nouvelle Sixtine se prépare ? Quel laboratoire supplémentaire la Scola va-t-elle s'annexer pour recruter des voix aiguës, ou bien les voix de femmes seront-elles remplacées par des phonographes, comme le proposerait M. Jean de Muris ?

Dans ma perplexité, je me rendis à Saint-Gervais : un violon chantait à l'office, ses sons troublants partaient du chœur, et d'abord je pus constater que des doigts de femme lui donnaient son âme.

Le féminisme de M. Bordes n'est pas du tout intimidé. Il continuera d'y avoir des chanteuses parmi les chœurs de Saint-Gervais ou d'un autre saint plus hospitalier. On ne saurait s'en passer pour la parfaite exécution du répertoire archaïque que la Société propage et propagera infatigablement par ses exécutions aux quatre coins de la France et d'ailleurs. On a fait l'expérience des voix d'enfants substituées à celles de femmes en 1893, un jour que l'orage grondait très fort du côté de l'archevêché.

Bien que décidément il n'y ait donc pas lieu de faire un article nécrologique sur les Chanteurs de Saint-Gervais, on me saura gré peut-être d'en rappeler les origines. Elles ont déjà un historiographe, M. de Castéra.

. . . . . .

. . . . . .

The New-York Herald, 31 mai 1902.

Conseil de fabrique suddenly realizes that there are Women in the whoir.

The "Figaro" this morning announces that the "conseil de fabrique" of the church of Saint-Gervais has suppressed the famous Chanteurs de Saint-Gervais, who, for ten years past, have brought fame to this church.

The reason given is that the " chanteurs " include some " chanteuses ", and that some ecclesiatical regulations forbid the employment of women in church choirs.

The "Figaro" says that it is not likely such an important musical organization will disappear.

Catholic News, 17 juin 1902.

All lovers of sacred music will regret the decision taken by the fabrique of St. Gervais to suppress the famous choir of the " Singers of St. Gervais," who have done so much to make this church famous and to make known in France the great religious compositions of the masters of sacred music, from Josquin des Pres and Palestrina to Bach. The Singers of St. Gervais wre founded 10 years agoby Mr. Charles Bordes, and the carefully selected choir mal and female voices is probably ne of the most homogeneous and perfect that has ever been brought together. In connection with the Singers, M. Bordes has also founded a Scola Cantorum for the training of singers and choirs in religious music. The Singers of St. Gervais are especially famous for their rendering of the works of the masters of the 16th and 17th centuries, and their repertory contains 25 most beautiful and difficult 16th century Masses, some 120 motets, 20 of Bach's cantatas, and some 50 religious songs and psalms. On all the great festivalls of the Church, and especially at Christmas and during Holy Week. St. Ger-

vais is a resort of all who love sacred music. The reason of the severance of the Singers from the church does not seem to be quite plain, and the decision of the fabrique of St. Gervais does not seem to have been prompted by the intervention of the ecclesiastical authorities. The hope is expressed in Paris that the choir will not be dissolved, but will find a refuge in some other church in the capital.

Bulletin de l'Art ancien et moderne, n° 144.

M. l'abbé de Bussy, curé de Saint-Gervais, ayant été nommé chanoine à Notre-Dame, son successeur n'a rien eu de plus pressé que de donner congé — singulier don de joyeux avènement ! — à cette admirable phalange d'artistes qui, sous la direction de Charles Bordes, apôtre enthousiaste et infatigable, poursuivaient, depuis dix ans, le plus noble but et le plus désintéressé : la remise en honneur de la musique religieuse des xve, xvie et xviie siècles, et la restauration du chant grégorien purifié suivant la formule des savants bénédictins de Solesmes.

Donc, les Chanteurs de Saint-Gervais sont supprimés — à Saint-Gervais, du moins ! Mais s'ils ont jadis débuté sans tapage, ils ne se retirent point sans éclat : la presse entière, des *Débats* au *Cri de Paris* et de l'*Echo de Paris* au *Journal,* a commenté longuement cette mesure inattendue ; il n'est pas jusqu'aux journaux étrangers (l'*Art moderne* de Bruxelles, entre autres) qui n'aient tenu à dire leur mot. Sans entrer dans les questions de personnes, sans chercher à préciser les intentions cachées qui ont poussé les autorités ecclésiastiques à prendre une semblable décision, sans vouloir pénétrer le secret d'une telle intransigeance, on est unanime à regretter la disparition de cette maîtrise unique qui ne portait préjudice ni au recueillement des fidèles ni au budget de la paroisse — bien au contraire ! — et dont le rôle, pour être de la plus haute portée artistique, ne laissait pas cependant de se tenir dans les limites imposées par la tradition religieuse.

Charles Bordes et ses choristes s'étaient pénétrés de cette idée qu'il n'y a point, pour être chantée à l'église, de meilleure musique que la « musique d'église » ; ils croyaient un *alleluia* grégorien, un motet de Palestrina, une cantate d'église de J.-S. Bach, infiniment mieux en conformité avec l'office divin qu'un air d'opéra, même wagnérien. Ils avaient tort, paraît-il ; aussi, après avoir mis dix années à s'apercevoir qu'ils faisaient œuvre néfaste, les a-t-on « remerciés » de la plus étrange façon.

Par bonheur, leur renommée est au-dessus de ces mesquineries. Saint-Gervais sera privé de ses chanteurs, mais nous ne serons pas privés des Chanteurs de Saint-Gervais ; les occasions ne leur manqueront pas de se faire applaudir et de continuer vaillamment leur belle campagne musicale ; est-ce que le chemin de la *Scola Cantorum* n'est pas déjà familier à tout le public artiste de Paris ?

Alors, loin de se désoler tant, peut-être faut-il se réjouir, puisque les Chanteurs de Saint-Gervais, supprimés, nous donneront plus souvent la joie de les entendre !

Emile Dacier.

L'Événement, 2 juin 1902.

A l'inverse des bedeaux de village adorant la musique religieuse, le curé de la paroisse Saint-Gervais, ennemi des chapelles plus ou moins sixtines, a décidé la suppression des Chanteurs.

Voilà ces Minesingers du plain-chant réduits à chanter dans les cours ou les travernes du boulevard. Les amateurs de Bach, Palestrina et Vittoria, qui les applaudissaient naguère, à l'Association des Grands Concerts, salle Humbert de Romans, regretteront, autant que l'ancien curé de Saint-Gervais, le très intelligent abbé de Bussy, la disparition de ces chœurs.

Sic transit schola cantorum et gloria d'Indy ! dirait Monseigneur.

Tournies.

Occident, numéro de juillet.

Le nouveau curé de la Madeleine, craignant que les belles dévotes ne s'ennuient dans son temple païen, vient d'interdire l'usage du plain-chant; le seul Gounod sera désormais jugé digne d'y faire pâmer les pécheresses. Par contre, le nouveau curé de Saint-Gervais, pour mettre un terme à la frivolité des auditions musicales, vient de se séparer des Chanteurs de Saint-Gervais, et rejette le plain-chant. . . . . pardessus Bordes. Pour édifier les fidèles, des dames installeront désormais leur pupitre en plein chœur, comme l'autre jour, pour y jouer la *Méditation de Thaïs* de Monsieur Massenet. « Plus d'introït, le Kyrie de suite, quelques notes de graduel pour laisser au prêtre le temps de le réciter lui-même, des messes courtes, » des messes. . . . . à la diable ! Heureuse époque qui excelle à mettre les choses à leur place, la *Passion* au théâtre et *Thaïs* à l'église.

La Presse, 15 juin 1902.

Tout Paris connaît les Chanteurs de Saint-Gervais. Aussi quel étonnement, quelle stupeur d'apprendre qu'ils ne sont plus « de Saint-Gervais » ! Le conseil de fabrique leur a dit comme Tartuffe :

« La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir. »

Pourquoi ? Ah ! pourquoi ?... Ils faisaient trop de bruit, sinon dans l'église, au moins dans le monde. On en parlait. Mais ce n'était pas là leur plus grand tort. Ils ne chantaient que de belles choses, ce qui est toujours ennuyeux pour les maîtres de chapelle qui n'en font pas.

Et puis, M. Ch. Bordes, le créateur et directeur de cette merveilleuse école de chant, n'avait-il pas imaginé que la musique sacrée devait suffire aux fêtes religieuses ? On lui fait bien voir son erreur. Une entreprise aussi téméraire était digne de tous les revers. Ce qui doit surprendre, c'est qu'ils aient éclaté si tard. Les Chanteurs de Saint-Gervais ne datent pas d'hier, et c'est hier seulement qu'on leur a fermé la porte. Avec un répertoire comme le leur, exclusivement composé de chefs-d'œuvre, c'est tout simple qu'on les ait chassés ; mais qu'on les ait jadis acceptés, voilà la merveille ! Que pendant près de dix ans M. Bordes et sa vaillante troupe aient pu faire entendre dans une église de la vraie musique religieuse : voilà ce que l'esprit se refuse à concevoir. Que, dans le cours maintes fois répété de l'année liturgique, on se soit contenté, pour célébrer les fêtes, d'en appeler au génie des vieux maîtres qui furent aussi de grands croyants, voilà qui touche au miracle !... Mais tôt ou tard la nature reprend ses droits ; le mystère se dissipe. Il y avait malentendu. ·L'art religieux n'est décidément à sa place que dans les musées ou dans les concerts.

Les fabriques paroissiales trouvent le chant grégorien monotone et Palestrina vieux jeu. Si le mauvais goût était banni du reste de la terre, il se réfugierait dans nos temples, sûr d'y rencontrer bienveillance et protection. C'est leur façon d'être modernes. Il suffit trop souvent qu'une chose soit laide pour y avoir droit d'entrée.

Quelle révolution fâcheuse s'est donc faite dans l'esprit des pasteurs et des fidèles qui est allée jusqu'à transformer le plus sublime des arts en la plus vile des industries ? Comment le sentiment religieux, auquel on doit tant de chefs-d'œuvre, s'est-il ravalé au point d'accepter et d'encourager les plus abjectes productions ?

Sans doute, contre l'envahissement d'un goût inférieur et détestable on s'efforce de réagir. Une société s'est formée pour le relèvement des arts plastiques religieux. Plusieurs artistes éminents en font partie et prêchent d'exemple. Mais comment arriver à vaincre, quand ceux qui devraient être les plus intéressés à la victoire sont ceux qui l'entravent le plus ? Si l'odieuse imagerie en papier ou en plâtre n'avait pas tant d'acheteurs, elle aurait moins de manufacteurs. Il faut que tout le monde vive, soit ! Mais à ce compte-là ce sont les nobles artistes qui ne vivent pas.

Ce que l'on tente de faire pour la sculpture et la peinture religieuses, les Chanteurs de Saint-Gervais l'ont fait pour la musique. Ils ont remonté aux sources sacrées avec une conscience, une science et un talent admirables. Ils nous ont tirés de

l'ignorance où nous gisions à l'égard de génies sublimes. Et dans leur compréhension et leur respect d'œuvres saintes, ils ont voulu les interpréter dans un lieu saint. On les y a endurés plusieurs années ; mais à la fin, la patience se lasse. On les a chassés du temple, où ils n'apportaient que l'or pur du grand art dans la Foi et dans la Beauté.

Leur départ a fait plus de bruit qu'on n'aurait voulu. Mais il était, dit-on, devenu nécessaire. La nostalgie des flonflons à la mode et des « rêveries » langoureuses décimait les fidèles. Ils préféraient du « nouveau » connu à de la vieille musique inconnue. Encore et toujours la querelle des « Anciens et des Modernes ». Les jeunes « Maîtres », et il y en a tant, n'avaient rien à gagner au réveil des titans. Jamais las de fournir. ces « jeunes » d'église, ou non, y veulent leur tour. C'est légitime. Place aux vivants ! Les Chanteurs de Saint-Gervais ne chantaient que des Immortels.

JEAN RYNO.

Quelques extraits de la Presse de province :

Le Nord Maritime, 5 juin 1902.

Les Chanteurs de Saint-Gervais sont exclus de leur paroisse, par arrêté du conseil de fabrique. Depuis dix ans, ils en étaient l'attrait. Cet ostracisme devait donc soulever une polémique, et on nous fournit des éclaircissements assez topiques, sinon péremptoires.

M. Charles Bordes, lorsqu'il fonda son association, était un simple organiste passionné d'art, comme ils le sont tous plus ou moins.

La tradition nous les montre en effet sous un aspect à la fois profane et sacré. Ils n'ont rien du bedeau naïf, ni du joueur de serpent qui souffle au lutrin dans son appareil archaïque. Les uns sont des jeunes gens pauvres, qui rêvent théâtre et concert, tel Célestin masquant Floridor ; les autres sont des hommes mûrs, que leur rôle empoigne, et qui s'y occupent à la restauration des anciens airs. Autran y tint sa place, là-bas, tandis qu'il pensait aux moutons de Pippo. M. Bordes appartenant à la catégorie des absorbés, l'abbé de Bussy, son curé, lui laissa carte blanche.

Dans sa paroisse obscure, cachée derrière l'Hôtel de Ville, il ne recevait alors que la visite des ouailles naïves et locales, fidèles aux offices.

Sitôt que furent organisées les vastes cérémonies de la Semaine sainte, le bruit se répandit qu'on pouvait céans ouïr de la belle musique, comme sous Palestrina, en assistant aux lamentations du grand drame religieux. Les artistes y entraînèrent les mondains. Peu à peu se créa une légende, autour de la maîtrïse organisée de longue main. Nul ne songeait d'ailleurs à s'offusquer d'une vogue profitable au culte puisqu'elle y ramène plus d'un indifférent.

Est-ce jalousie ou hypocondrie ? Le cardinal-archevêque défendit de « chanter dans les églises ». Son excommunication retombe sur la *Schola Cantorum*. Il n'y a plus d'association, parce qu'il y avait trop d'admirateurs.

Si non, comment expliquer tant de sévérité succédant à une si longue tolérance ?

Les canons du concile de Cologne interdisent bien aux femmes de « chanter au chœur », mais non dans une tribune, à l'entrée de l'église, au bas de la nef. Nul ne s'emploie même à empêcher les « enfants de Marie », et autres « recommuniantes », de célébrer en vers innocents les vierges et les martyres. M. Charles Bordes aura dû gêner quelque vicaire ambitieux, auteur d'oratorios pour voix exclusivement masculines, qui se sera ainsi débarrassé de la concurrence.

Maintenant exclus, l'organiste démissionne complètement et refuse de tenir davantage un instrument où il subirait l'affront de ses efforts méconnus et de ses intentions dénaturées.

*
* *

Il a trouvé heureusement une consolation dans l'idée d'une tournée estivale, comme en font nos meilleures troupes théâtrales, de kursaals en casinos. de plages en thermes, de juin en septembre.

— Au mois d'août, dit-il, j'irai à Bruges.

Y sera-t-il accompagné de Mlle Moreno, la nonne du *Voile ?*

Dans la vieille cité flamande, où les carillons sonnent aux tours des églises les heures en des ritournelles d'opéra comique, les Chanteurs de Saint-Gervais seront bieu accueillis. Ils réuniront leur auditoire en un cadre adéquat. Je les engagerais même à organiser des auditions publiques, le soir, au moment de la nuit tombante entre les murs du béguinage.

Ah ! oui, ce serait vraiment le lieu et la minute, le lieu paisible où les petites vieilles regardent pousser d'herbe par les petites fenestrelles de leurs petites maisonnettes, la minute où le soleil, descendant sur Ostende et Blankenberghe, laisse tomber des ombres attendries sur le miroir nénuphardé du « lac d'amour ».

Ce serait un endroit unique et un instant incomparable pour que les violons pleurent, que l'orgue gronde, que les chœurs se fondent, que les âmes s'épanchent, qu'une piété sentimentale fleurisse comme une fleur de componction dans un pot de vieux Delft.

Ce serait à lâcher les digues voisines, encombrées de lourds Allemands, afaçadées de lourds hôtels, afin de faire son salut en harmonie et laver les péchés d'orgueil ou de convoitise par un bain de mysticisme.

Ce serait incomparablement esthétique en un mot, avec des coins de fraîcheur morale, des retours aux souvenances du moyen âge, le plaisir de se croire priant Dieu sous la surveillance du duc d'Albe.

M. Charles Bordes toutefois se tromperait. Bruges est une morte. Son répertoire à lui reste vivant au contraire, comme un paysage d'Italie au temps des Médicis.

*
* *

La musique qu'il nous interprète est en effet latine, sauf à devenir allemande par Bach. L'exporter au Nord me semble une erreur. Elle serait mieux chez elle en Languedoc ou en Provence, accompagnant l'exhumation d'un « mystère » ensoleillé.

Je voudrais l'entendre en Saint-Trophime d'Arles ou aux Saintes-Maries-de-la Mer, faute de la garder dans notre antique abbatiale, au milieu du Paris laborieux qui s'agite et s'illumine.

Lorsque les salles de théâtre chôment, à l'époque de la Passion, nous allions volontiers à ces spectacles, pourvu qu'on y chantât juste, en un style pur. Les fabriciens s'y opposent. Seront-ils compris ?

Quant aux canons des conciles, ils ne peuvent vraiment se braquer contre les pupitres de ces messieurs et de ces dames, sous peine de paraître confondre les musiciens avec les profanateurs.

La religion catholique romaine ne saurait devenir laide et triste, telles ces hérésies de Luther et de Calvin, rauques réactions de moines vaniteux, cultes de raideur hypocrite, prêches à la façon d'une aubade philosophique ou d'un plaid en Sorbonne.

ARMAND GRÉBAUVAL.

La Tribune de l'Aube, 4 juin 1902.

Les Chanteurs de Saint-Gervais, que nous avons eu l'heureuse fortune d'applaudir à Troyes l'hiver dernier, ne se feront plus entendre dans l'église que, depuis dix ans, ils ont rendue célèbre. Ainsi l'a décidé le conseil de fabrique de cette paroisse ; c'est lui-même qui se prive bénévolement de l'honneur qui lui revenait de cette institution, honneur qui ne lui coûtait rien, car les Chanteurs de Saint-Gervais, loin de demander à la fabrique un concours onéreux, lui abandonnaient une part de leurs recettes. On a dit que la présence de chanteuses dans les rangs de la maîtrise était la cause de cette suppression. Cela est inexact, car les règlements ecclésiastiques défendent seulement aux femmes l'accès du chœur, et les Chanteurs de Saint-Gervais chantaient à la tribune. Il y a d'ailleurs beaucoup d'églises de Paris et de la banlieue où l'on entend encore des voix de femmes ; on en entendait notamment à Bourg-la-Reine, à l'époque où le curé actuel de Saint-Gervais dirigeait cette paroisse.

La vérité est que le conseil de fabrique n'a jamais compris ni l'intérêt ni l'impor-

tance de la rénovation artistique à laquelle M. Charles Bordes s'est consacré avec tant de dévouement. et la décision qu'il prend aujourd'hui serait intervenue beaucoup plus tôt si l'ancien curé, le vénérable abbé de Bussy, n'eût soutenu de tout son pouvoir les Chanteurs de Saint-Gervais.

La vérité aussi, c'est que l'œuvre de M. Bordes a contre elle un certain nombre de musiciens, qui n'ont pas intérêt à ce qu'on répande le goût de la bonne musique, et une partie du clergé parisien, qui croit que les fidèles viennent moins aux offices quand on n'y fait pas de la musique d'opéra. Cela est d'autant plus surprenant qu'en province et à l'étranger, les idées défendues par les Chanteurs de Saint-Gervais ne cessent de se répandre et que partout on sollicite leur concours.

Les Chanteurs de Saint-Gervais ne disparaîtront pas. Hier, ils donnaient à Paris un grand concert en faveur des sinistrés de la Martinique ; ils sont attendus prochainement à Angers, à Bruges, à Barcelone, etc. Ils continueront, comme par le passé, de chanter dans les églises et d'y faire rentrer le véritable art religieux, le chant grégorien pour les offices courants, la musique polyphonique des Palestrina et des Vittoria pour les jours de solennité.

Puis quelques articles homoristiques qu'il est bien amusant de reproduire aussi. D'abord la désopilante *Ouvreuse* de *l'Echo de Paris :*

L'Écho de Paris, 2 juin 1902.

Ils vont bien, les conseils de fabrique ! Quel Homais leur fabrique des conseils ? Tous s'entendent pour proscrire de leurs églises la bonne musique. A la Trinité, on ne veut plus du grand organiste Guilmant, qui exécutait (horreur !) du Bach et du César Franck, au lieu des romances sirupeuses où se délecte l'admiration ingénue des Florise Bonheur. La maîtrise de la Madeleine abordait les hautaines splendeurs du chant grégorien ; M. Chesnelong y a mis bon ordre. Enfin, M. Mailles vient de brutalement expulser les Chanteurs de Saint-Gervais, sans même leur donner les huit jours qu'il n'oserait refuser à sa cuisinière. Et dès demain, les violoncelles recommenceront à câliner leurs extatiques ariosos ; les « Sommeils de la demi-Vierge » vont refleurir. Palestrina est tombé par Lambillotte ! L'Ouvreuse.

L'Écho de Paris, 9 juin 1902.

Les expulseurs du grand organiste Guilmant et des merveilleux *Chanteurs de Saint-Gervais*, alarmés du tapage suscité par leur crasse, font plaider, par d'étranges avocats, d'étranges circonstances atténuantes : « Le chant grégorien, Palestrina, dit l'un, c'est bien sérieux pour les fidèles ; ils viendront plus nombreux si on leur joue des pas redoublés. » Penses-tu, chéri ! Pendant qu'on y est, on pourrait aussi, pour attirer ces ouailles rebelles à l'Art élevé, leur lire en chaire, au lieu de l'évangile du jour, *Claudine en ménage...* L'Ouvreuse.

La Vie Parisienne.

MM. les curés de Paris s'amusent. Celui de la Madeleine, nouvellement promu, vient d'interdire qu'on exécute chez lui aucune musique dont l'austérité ou l'archaïsme puisse blesser sa clientète spéciale, bref, tout ce qui n'est pas du Gounod, avec exception pour le *Stabat* de Rossini. Celui de la Trinité, d'autre part, a rompu, sous les prétextes les plus bouffons, avec cet incomparable organiste qu'est M. Guilmant. Celui de Saint-Gervais, enfin, a bonnement cassé aux gages M. Bordes, en même temps que ces Chanteurs qui étaient le meilleur renom de son église, et à qui on doit d'avoir entendu, depuis quelques années, de la vraie musique religieuse.

En vérité, si cette hypothèse n'était pas irrespectueuse, on se demanderait si l'on ne prend pas MM. les curés de Paris au Conservatoire, au lieu de les choisir au séminaire.

Le Signal, 4 juin 1902.

CARTE POSTALE

A saint Gervais.

Je ne vous dissimulerai pas, mon saint, la très réelle amitié que j'ai pour vous et aussi pour votre collègue saint Protais. Oh ! il n'y a pas beaucoup de votre faute, car nos relations sont plutôt vagues et tant indirectes ! Mais on a donné vos noms à une ancienne et intéressante église de Paris où sainte Philomène a vainement tenté de vous supplanter, soit dit entre parenthèses — vous savez bien, l'extraordinaire béatifiée dont la *Semaine Religieuse de Paris* écrivait la semaine passée : » Il est regrettable qu'on ne puisse rien savoir de l'histoire de cette sainte « (p. 879), ce qui trouble énormément des gens qui voudraient examiner ses titres à l'auréole, — et cette église a les traditions de la belle musique. Elle a eu pendant vingt ans un maître de chapelle, Frédéric Boissière, à qui les salons doivent des centaines de mélodies. Elle eut ensuite les célèbres Chanteurs de Saint-Gervais. Elle avait, du reste, pour avoir tout cela un curé intelligent, homme de goût autant qu'homme du monde, l'abbé de Bussy, devenu chanoine de Notre-Dame. Elle n'a plus aujourd'hui aucun de ces avantages. Boissière est mort, et le sucesseur de M. de Bussy supprime les Chanteurs. Un journal a prétendu que ce renvoi est dû à la présence de femmes dans la fameuse association. C'est canonique, ça, mon saint ? On adore une femme, Marie ; mais on prohibe l'élément féminin du chœur... à moins qu'on ne fasse des exceptions ; ne fût-ce que pendant le mois de Marie, il est des sanctuaires où l'on en fait. Quoi qu'il en soit, les amateurs de Bach et de Palestrina sont avertis. Or, comme Philomène est si peu sûre elle-même d'avoir jamais existé ; comme vous et votre inséparable ami, vous vous occupez surtout de la pluie et du beau temps, c'est fini, mon saint : j'irai moins souvent vous rendre visite. Heureusement que, faute d'un parpaillot, votre abbé ne chôme pas. TOMY.

Nous devons à notre impartialité de publier aussi quelques-uns des articles visiblement hostiles à l'idée religieuse et provenant de feuilles anticléricales. On jugera par là du bien que l'ignorance des conseillers de fabrique peut faire à la religion qu'ils ont mission de soutenir en assistant les pasteurs dans les paroisses.

La Lanterne, 2 juin 1902.

LES TROIS SEXES

Les chantres de Saint-Gervais, si fort à la mode dans les milieux religioso-mondains, viennent de recevoir leur *exeat*. Ils ne chantent plus à Saint-Gervais.

Libre à eux du reste de chanter ailleurs, même dans la rue s'ils veulent, comme jadis Eugénie Buffet. Et ce serait peut-être une idée, après tout.

Pourquoi cette interdiction ? Il paraît que c'est à la suite de longs conflits entre le curé et la fabrique que cette mesure est intervenue, et nous n'avons pas nous-même à intervenir. Il suffit de savoir que le motif invoqué a été une antérieure défense de l'archevêque de Paris.

On aurait encore souffert les chanteurs, mais il y avait aussi des chanteuses, et il paraît que M. Richard a fulminé jadis une défense absolue de laisser les femmes chanter dans les églises.

Nous remarquons en passant qu'elles ne s'en privent pas dans d'autres paroisses que Saint-Gervais. Mais le champ des dispenses, autorisations et *distinguo* ecclésiastiques est infini.

Au point de vue de l'esthétique, il vaudrait mieux supprimer tous les curés, évêques et bons frères que les chanteurs. Ce n'est pas l'avis de M. Richard, qui n'aime pas les femmes.

Mais si l'on renvoie maintenant à la fois les chanteuses et les chanteurs, comment s'y prendra-t-on pour faire chanter les offices ?

Il est vrai qu'il y a un troisième sexe à Rome, à la Chapelle Sixtine, les fameux eunuques-artistes que l'on sait. Le pape va être obligé de nous en envoyer un lot pour Saint-Gervais et les autres églises du diocèse de Paris. Ce jour-là, M. Richard sera un bidard et les plus notoires cléricaux verront leur idéal réalisé.

Le Cri de Paris, 1er juin 1902.

L'ART ET LES CURÉS

Connaissez-vous l'abbé Aug. Mailles, récemment préposé à la direction spirituelle de la paroisse de Saint-Gervais ?

Il a de jolies cartes de visite qui portent, à l'angle inférieur gauche, gravé en anglaises : *Le mercredi*, ni plus ni moins qu'une mondaine décidée à régaler ce jour-là ses amis de thé, de porto, de sandwiches et de babas. Ce ratichon, modern style up to date, succède à un digne ecclésiastique qui avait cru, le brave homme ! que les canons de l'Eglise peuvent s'accorder avec ceux des maîtres de la musique liturgique et dont l'initiative éclairée avait permis à un maître de chapelle de premier ordre, M. Charles Bordes, de créer l'une des associations musicales les plus remarquables de ce temps : les Chanteurs de Saint-Gervais.

On sait l'action exercée depuis dix ans par cette excellente phalange, aussi célèbre à l'étranger qu'en France. Elle rénova l'art religieux par les concerts qu'elle organisa de tous côtés, par les offices auxquels elle prit part, ramenant peu à peu le goût public aux beautés sévères de la musique sacrée dont les maîtres avaient perdu jusqu'au souvenir

Ah ! ouiche, l'art ! L'émotion des chants liturgiques respectueusement interprétés ! La poésie recueillie du plain-chant ! La beauté expressive de Carissimi, de Palestrina, de Vittoria ! L'abbé Mailles s'en soucie comme de sa première cotte ! Par un mot, bref et sec, il a notifié lundi dernier à M. Bordes que son jubé était désormais fermé à l'art. « M. Rolland, bariton (*sic*), est supprimé, *ainsi que les chanteuses et chanteurs de Saint-Gervais.* » Telle est, dans sa brutalité et dans sa synthèse paradoxale, la désision prise inopinément par le conseil de fabrique. Elle prouve, une fois de plus, l'irrémédiable antagonisme qui divise les artistes et les curés. Compter sur ceux-ci pour édifier une œuvre esthétique, c'est bâtir sur le sable.

La Petite République Socialiste, 3 juin 1902.

Les Chanteurs de Saint-Gervais viennent, paraît-il, d'être remerciés par l'autorité ecclésiastique représentée en l'espèce par le conseil de fabrique de Saint-Gervais.

On leur reproche amèrement de comprendre aussi des chanteuses. Les imprudents qui oublient que les canons du concile de Cologne interdisent aux femmes de chanter au chœur et qui ne savent pas que le cardinal Richard a rendu une ordonnance qui défend à ces mêmes femmes de se faire entendre dans les églises !

Cette sévérité spéciale de l'archevêché est admirable, quand il n'y a pas une église de Paris où des femmes du monde et des actrices égrènent leurs roulades les plus brillantes sur la tête des fidèles à l'occasion des mois de Marie ou des cérémonies nuptiales.

Seulement, pour ces bons archevêques, il y a chanteuses et chanteuses : on brandit les foudres de l'Eglise sur celles qui exercent leur profession, et l'on n'a que sourires et faiblesses pour les dames du monde qui étalent leurs grâces aux orgues après les avoir agenouillées dans les confessionnaux et les sacristies.

JEAN MILTON.

Nous ne nous associons en aucune façon à ces critiques un peu acerbes, mais nous ne pouvons que déplorer une fois de plus les raisons qui les ont fait naître. On n'est jamais trahi que par les siens. Quels qu'ils soient, nous présentons l'expression de tous nos remerciements à tous ceux qui nous ont défendus avec tant de désintéressement et d'humour.

L. CH. DE S.-G.

LES FÊTES MUSICALES DE BRUGES

Nous publions ci-après le programme détaillé des fêtes de Bruges organisées par la Scola Cantorum. On verra par cela même la vitalité de notre œuvre et combien les ténébreuses manœuvres qui ont abouti à la suppression des *Chanteurs* à Saint-Gervais ont peu de prise sur *l'idée* qu'ils représentent et combien peu elles diminuent notre courage. Les *Chanteurs de Saint-Gervais*, nos vaillants collaborateurs, ne sont pas morts, on les verra à l'œuvre à Bruges, bientôt à Barcelone, partout enfin où la *Scola* aura besoin de leur concours pour s'affermir davantage.

Les fêtes de Bruges s'annoncent comme devant être des plus réussies, les adésions nous arrivent en foule. La liste des membres honoraires est loin d'être close, et nous espérons bien que nos sociétaires ne voudront pas que les Belges, qui nous ont déjà accordé une hospitalité si charmante, soient les seuls à souscrire à *notre* fête, qui est bien un peu la *leur*, mais dont *l'initiative est venue de France*. Il y a là une émulation à stimuler et où nous ne devons pas nous laisser distancer. Nous espérons donc que nos sociétaires tiendront à figurer à nos fêtes, soit en leur personne, soit simplement en y souscrivant. Qu'ils viennent en foule à Bruges, ils auront la joie de voir une des perles archéologiques du monde, une ville admirable, pleine de monuments et de souvenirs, et, ce qui est inappréciable, une *exposition de peintres primitifs flamands* hors pair qui, au dire des connaisseurs, est une des manifestations artistiques les plus extraordinaires du siècle. Un congrès d'archéologie suivra immédiatement le nôtre du 10 au 14 août ; il promet d'être des plus intéressants. Voici certes de quoi attirer les moins enthousiastes. C'est donc *à bientôt* que nous disons à nos fidèles amis ; il s'agit de prouver une fois de plus que la France généreuse et forte dépense sans compter quand il s'agit, même dans une sphère modeste comme celle de la musique religieuse, de faire triompher ses idées. La Belgique est un admirable petit pays, remplie de souvenirs, pleine de courage et d'initiative, croyante et forte, susceptible de mettre en pratique mieux que tout autre les idées que ses grandes voisines peuvent lui suggérer, et en matière de chant religieux et de plain-chant surtout, mieux vaut pour les Belges d'écouter les leçons de Solesmes que celles de Ratisbonne ; cela seul suffirait à enflammer notre courage.

Voici le programme des fêtes, précédé de la liste des membres honoraires. Inutile de dire que cette liste n'est pas close et que nous comptons bien en publier de nouvelles dans nos prochains numéros.

La Scola.

Fêtes Musicales de Bruges

COMMISSION D'INITIATIVE

M. **Charles BORDES**, président.

M. le chanoine SOENENS, à Bruges.

M. Karl MESTDAGH, directeur du Conservatoire de Bruges.

M. Auguste REYNS, maître de chapelle de la cathédrale de Bruges.

M. Joseph RYELANDT, de Bruges.

M. LEUN.

M. l'abbé DE JAEGHER.

M. l'abbé Vander MEERSCH.

Secrétaire : **M. Joseph de BROUWER**, 24, rue des Baudets, à Bruges, à qui devra être adressée toute communication ou demande de renseignements concernant le congrès.

SOUSCRIPTIONS

Les souscriptions aux Assises de musique religieuse sont de deux sortes :

1° ***Souscription de membre honoraire***. . . . . à **20 francs**

Donnant droit à deux places aux divers exercices du congrès, à la réception gratuite du tirage à part des discours et conférences avec l'inscription de son nom en tête de cette publication.

2° ***Souscription de congressiste***. . . . . à **6 francs**

Donnant droit à une place seulement à tous les exercices.

Souscription au tirage à part des discours. . . . . **3 francs**

On souscrit à la Scola, à Paris, 269, rue Saint-Jacques,
et chez M. J. de BROUWER, 24, rue des Baudets, à Bruges.

Assises de Musique religieuse de Bruges

PRÉSIDENT D'HONNEUR

Sa Grandeur **Mgr Waffelaert,** évêque de Bruges.

COMITÉ D'HONNEUR

M. le comte Charles D'URSEL, gouverneur de la Flandre occidentale.
Mme la comtesse Charles D'URSEL.
M. le comte Amédée VISART De BOCARMÉ, bourgmestre de Bruges.
Mme la comtesse VISART De BOCARMÉ.
M. Maurice FRAEYS, président du tribunal de Bruges.
Mme Maurice FRAEYS.
M. F. A. GEVAERT, directeur du Conservatoire royal de Bruxelles.
Le Rme Père Dom Joseph POTHIER, abbé de Saint-Wandrille à Vonèche.
M. le chanoine SOENENS, de Bruges.
M. le chanoine SOSSON, de Namur.
M. Alexandre GUILMANT, directeur à la « Scola Cantorum », organiste.
M. Edgar TINEL, directeur de l'Ecole de musique religieuse de Malines.
M. René FRAEYS, président de la Commission administrative du Conservatoire de Bruges.
Mme René FRAEYS.
M. le baron et Mme la baronne Henri KERVYN De LETTENHOVE.
M. Vincent D'INDY, directeur à la « Scola Cantorum », compositeur.
M. Charles BORDES, directeur-fondateur de la « Scola » et des « Chanteurs de Saint-Gervais ».

PRÉSIDENTS EFFECTIFS

Le Rme P. Dom J. POTHIER, président de la section grégorienne.
M. Edgar TINEL, président de la section de musique figurée.
M. Charles BORDES, président de la commission d'initiative.

MEMBRES HONORAIRES

Le Rme ABBÉ DES BÉNÉDICTINS de Steenbrugge.
Le Révérend Père Dom ANDOYER, maître de chœur de l'abbaye de Ligugé, à Herck-la-Ville (Limbourg).
M. Maurice ALQUIER, à Paris.
M. Pierre AUBRY, archiviste paléographe, à Paris, et Mme Pierre AUBRY.
M. Henry AUBRY, notaire, à Chatou.
Mgr BÉTHUNE, à Bruges.
M. le baron et Mme la baronne BETHUNE, à Bruges.
M. Ch. BORDES, à Paris.
M. Pierre de BREVILLE, à Paris.
M. le chanoine De BROUWER, à Ypres.
M. et Mme Joseph De BROUWER, à Bruges.
Mlle Pauline De BROUWER, à Bruges.
Mme la baronne douairière Van CALOEN De GOURCY, à Bruges.
M. le baron Ernest Van CALOEN, échevin de Bruges, et Mme Van CALOEN.
M. René de CASTERA, à Paris.

M. Jules CHAPPÉE, au Mans.
M. Henri COCHIN, député du Nord, et Mme COCHIN, à Paris.
M. de CRÈVECŒUR, à Paris.
Le COUVENT DES DAMES ANGLAISES, à Bruges.
M. Henri DESCLÉE, à Maredsous.
M. Joseph DESCLÉE, à Maredsous.
Mme DUCOURAU-PETIT, à Paris.
M. Henri DUPARC, compositeur de musique, à Paris.
M. Gaston DUVAL, archiviste paléographe, à Paris.
M. FIERENS-GEVAERT, à Bruxelles.
M. Paul FOURNIER, à Marseille.
M. et Mme Maurice FRAEYS, à Bruges.
M. et Mme René FRAEYS, à Bruges.
M. José de GALLARDO, à Paris.
M. Alex. GUILMANT, à Paris.
M. et Mme HALLEUX, à Bruges.
M. l'abbé HOORNAERT, à Bruges.
M. et Mme Vincent D'INDY, à Paris.
M. l'abbé DE JAEGHER, professeur au Petit Séminaire de Roulers (Fl. Occ.).
M. et Mme Et. JONCKHEERE, à Bruges.
M. le baron et Mme la baronne Henri KERVYN De LETTENHOVE, à Bruges.
M. et Mme Alberic KERVYN, à Bruges.
M. Marcel LABEY, à Paris.
M. LEFEBRE-FAURE, à Lille.
M. et Mme LEUN, à Bruges.
M. Charles MAERTENS, avocat, à Louvain.
M. et Mme Albert MALLE, à Noyelles-Godault (Pas-de-Calais).
M. Octave MAUS, avocat à Bruxelles.
M. l'abbé Vander MEERSCH, professeur au Grand Séminaire de Bruges.
Mme Vander MEERSCH Vander HOFSTADT, à Bruges.
M. l'abbé A. de MEESTER, à Louvain.
M. Henri MESSESER, à Marseille.
M. Karl MESTDAGH, directeur du Conservatoire de Bruges.
M. le baron J. De MONTESQUIEU, à Paris.
Sénateur Van OCKERHOUT, à Bruges.
M. H. OUDIN, éditeur, à Paris.
M. et Mme Eugène De PEÑARANDA, à Bruges.
Mme la princesse Ed. de POLIGNAC, à Paris.
M. POUSSIELGUE, éditeur, à Paris.
M. REYNAERT, commissaire d'arrondissement de Courtrai.
M. Auguste REYNS, maître de chapelle de la cathédrale Saint-Sauveur, à Bruges.
M. RONSE, échevin, à Bruges.
M. ROUSSEL, à Paris.
M. le baron RUZETTE, député, et Mme la baronne RUZETTE, à Bruges.
Mme RYELANDT, à Bruges.
M. et Mme Joseph RYELANDT, à Bruges.
M. Joseph SCHRAMME, échevin, et Mme SCHRAMME, à Bruges.
M. Louis De SERRES, à Paris.
M. le chanoine SOENENS, à Bruges.
Révérend comte Van der SREEN, à Bruges.
M. Eugène STRUYE, à Ypres.
M. Georges SYSTERMANS, avocat, à Bruxelles.
M. le baron F. De La TOMBELLE, à Paris.
M. le duc et Mme la duchesse D'URSEL, à Bruxelles.
M. le comte et Mme la comtesse Charles D'URSEL, à Bruges.
M. et Mme Léon VERHOEF, à Bruges.
M. l'abbé Van de VELDE, à Bruges.
M. E. VIDON, à Annonay.
M. le comte VISART De BOCARMÉ, bourgmestre, et Mme la comtesse VISART De BOCARMÉ, à Bruges.

La liste des membres honoraires n'est pas close ; elle sera augmentée au fur et à mesure des inscriptions, à chaque nouveau tirage du présent programme. La liste complète des membres honoraires des fêtes figurera en tête du tirage à part des divers discours et conférences prononcés au cours du congrès.

PROGRAMME DES FÊTES

PREMIÈRE JOURNÉE

Jeudi 7 août 1902, à 5 heures

A LA CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR

Salut d'ouverture et Chant du Veni Creator

Les chants par la Maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur, sous la direction de M. REYNS, *maître de chapelle.*

Veni Creator, par la Scola du Grand Séminaire et la Maîtrise.

SALUT : **Ave verum**, à 4 voix (MOZART). — **Ave Maria**, à 4 voix (ARCADELT). **Tantum ergo**, à 4 voix (VITTORIA).

A 8 HEURES. — A LA GRANDE SALLE DE LA GILDE DES MÉTIERS

Concert historique de Musique religieuse vocale

Par les Chanteurs de Saint-Gervais

Assistés du QUATUOR VOCAL DE LA SCOLA

Mlle Marie de la ROUVIÈRE, Mme J. de la MARE, MM. Jean DAVID et Alb. GÉBELIN

Sous la direction de **M. Charles Bordes**, *directeur-fondateur de la Scola et des Chanteurs de Saint-Gervais.*

PROGRAMME

1. *a*) **O vos omnes qui transitis**, motet à 4 voix. T. L. DA VITTORIA. *Ecole espagnole du XVIe siècle.*

   b) **Nos qui sumus in hoc mundo**, motet à 4 voix. ROLAND DE LASSUS. *Ecole franco-flamande du XVIe siècle.*
   Les Chanteurs de Saint-Gervais.

2. **Allelujas grégoriens** { *Pascha nostrum*, pour le jour de Pâques. *Salve virga florens*, pour la sainte Vierge.
   Les Chanteurs de Saint-Gervais.

3. **O amor, o bonitas, o charitas**, élévation à 3 voix. MARC-ANTOINE CHARPENTIER. *Ecole française du XVIIe siècle.*
   Mlle Marie DE LA ROUVIÈRE, Mme J. DE LA MARE, M. Alb. GÉBELIN.

4. **Ave Maria**, à 4 voix. . . . . JOSQUIN DE PRÉS. *Ecole franco-flamande du XVIe siècle.*
   Les Chanteurs de Saint-Gervais.

5. **Dialogus per la Pascua**, dialogue spirituel . HEINRICH SCHUTZ. *Ecole allemande du XVIIe siècle.*
   Marie-Magdeleine { Mlle Marie DE LA ROUVIÈRE. Mme J. DE LA MARE.
   Jésus . . . . . { M. Jean DAVID. M. Alb. GÉBELIN.

6. **Christus factus est**, graduel grégorien pour le temps de la Passion.
   Les Chanteurs de Saint-Gervais.

7. *a*) **Hodie Christus natus est**, à 4 voix. . . G.-M. NANINI. *Ecole italienne du XVIe siècle.*

   b) **Tu es Petrus**, à 4 voix, en 2 parties. . . CLEMENS NON PAPA. *Ecole franco-flamande du XVIe siècle.*
   Les Chanteurs de Saint-Gervais.

8. **Peccator ubi es**, dialogue spirituel. . . . HENRI DU MONT. *Ecole franco-belge du XVIIe siècle*
   L'ange : M. Jean DAVID.
   Le pécheur : M. Alb. GÉBELIN.

9. **Chœur final de la Passion selon saint Matthieu.** HEINRICH SCHUTZ. *Ecole allemande du XVIIe siècle.*
   Les Chanteurs de Saint-Gervais.

10. **La Fille de Jephté**, histoire sacrée (sélection). G. CARISSIMI. *Ecole italienne du XVIIe siècle.*
    La fille de Jephté. Mlle Marie DE LA ROUVIÈRE.
    Les chœurs.

DEUXIÈME JOURNÉE

Vendredi 8 août 1902, à 9 heures

A LA GILDE

Entretiens grégoriens

Sous la présidence du Révérendissime Père **Dom POTHIER**

A 11 HEURES. — A LA CHAPELLE DU SAINT-SANG

MESSE GRÉGORIENNE

EXÉCUTÉE

PAR LES ENFANTS DE LA SCOLA PAROISSIALE DE BLANKENBERGHE

Messe Votive de la Croix

ORDINAIRE DE LA MESSE DU SAINT-SACREMENT

Avec alternances par les voix d'hommes des « Chanteurs de Saint-Gervais »

A 4 HEURES. — A LA GILDE

Conférences avec audition de chant grégorien

et de mélopées liturgiques des diverses liturgies

Sous la présidence du Révérendissime Père **Dom POTHIER**

CONFÉRENCES :

RR. PP. Dom POTHIER : *La Restauration du chant grégorien.*

M. PIERRE AUBRY : *Le chant liturgique arménien dans ses rapports avec les chants de l'Eglise latine.*

M. AMÉDÉE GASTOUÉ : *Le chant d'Eglise au moyen âge* (esthétique et méthodes).

A 8 HEURES 1/2. — A LA GILDE

L'AME FLAMANDE

Conférence par **M. Henri COCHIN**, Député du Nord

TROISIÈME JOURNÉE

Samedi 9 août 1902, à 9 heures

A LA GILDE

Entretiens sur la Musique figurée à l'église

la Musique populaire et le Cantique

Sous la présidence de M. **Edgar TINEL**

A 11 HEURES. — A L'ÉGLISE DU BÉGUINAGE

MESSE EN MUSIQUE FIGURÉE

(*Messe basse avec chants*)

Musique ancienne et moderne à l'usage des Orphéons

Kyrie et **Gloria**, de la messe à 3 voix d'hommes.	ANT. LOTTI. 1667-1740
Panis angelicus, à 4 voix égales.	L'abbé C. BOYER.
O sacrum Convivium, à 4 voix égales.	LUD. VIADANA. 1564-1645
Salve Regina, à 3 voix égales.	LÉON CANTON.
Laudate Dominum, faux-bourdon à 3 voix égales.	CHARLES BORDES.

A 4 HEURES. — A LA GILDE

Conférence avec audition sur la Musique figurée

Sous la présidence de M. **Edgar TINEL**

LA MUSIQUE FIGURÉE A L'ÉGLISE

Discours de **M. Edgar TINEL**

UN JUBÉ MODÈLE

Conférence-audition par M. CHARLES BORDES

Les chants par les **Chanteurs de Saint-Gervais**

PROGRAMME

Sanctus de la **Missa Brevis**, à 4 voix. . . . . PALESTRINA.

Ave Maria, à 4 voix. . . . . PALESTRINA.

Dixit et **Magnificat**. . . . . CAROLUS ANDREAS.

Qui renuntiat omnibus, à 3 voix . . . . . LEGRENZI.
MM. DAVID, GIBERT, GÉBELIN.

Ave cœli munus supernum. . . . . LULLI.
Mlle MARIE DE LA ROUVIÈRE, MM. DAVID et A. GÉBELIN.

Ave verum, à 3 voix. . . . . GUY ROPARTZ.

Benedicta es tu, à 3 voix . . . . . F. DE LA TOMBELLE.

Domine non secundum, à 3 voix. . . . . CÉSAR FRANCK.

A 8 HEURES. — A LA GILDE

Grand Concert, Soli, Chœurs et Orchestre

(*Musique religieuse de concert avec orchestre*)

AVEC LE CONCOURS

DU QUATUOR VOCAL DE LA SCOLA

Mlle MARIE DE LA ROUVIÈRE, Mme J. DE LA MARE
M. JEAN DAVID, M. ALB. GÉBELIN

Les Chanteurs de Saint-Gervais

Les Chœurs et l'Orchestre du Conservatoire de Bruges

PREMIÈRE PARTIE

1. **Chœur initial de la cantate** *Ach Gott von Himmel*. . . . J.-SÉB. BACH.
   Les Chœurs et l'Orchestre.
2. **Air de Judas Machabée**. . . . . G. HAENDEL.
   Mme J. DE LA MARE.
3. **Chant élégiaque**, à 4 voix. . . . . BEETHOVEN.
   Le Quatuor vocal de la Scola.
4. **Air de la cantate** *Ihr werdet weinen*, pour ténor, avec trompette obligée. . . . . J.-SÉB. BACH.
   MM. JEAN DAVID et TÉO CHARLIER.
5. **Recordare**, quatuor vocal, soli avec orchestre, extrait du *Requiem*. . . . . W. MOZART.
   Le Quatuor vocal de la Scola.
6. **Choral final de la Passion selon saint Jean** . . . . . J.-SÉB. BACH.
   Les Chœurs et l'Orchestre.

DEUXIÈME PARTIE

Audition intégrale de

RÉDEMPTION

Poème-symphonie en deux parties

Paroles d'**Edouard BLAU** ; Musique de **César FRANCK**

L'archange. . . . . . Mlle Marie DE LA ROUVIÈRE

PREMIÈRE PARTIE

a. Prélude.
b. Chœur.
c. Récit, chœur des anges et air de l'archange.
Mlle M. DE LA ROUVIÈRE.
d. Chœur général.

DEUXIÈME PARTIE

a. Chœur des hommes.
b. Chœur des anges.
c. Air de l'archange.
Mlle M. DE LA ROUVIÈRE.
d. Chœur général.

Entre les deux parties

MORCEAU SYMPHONIQUE

Les siècles passent, allégresse du monde à la parole du Christ

QUATRIÈME JOURNÉE

Dimanche 10 août, à 11 h. 1/2

A LA CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR

MESSE DE CLOTURE

AU CHŒUR

Propre de l'Office de saint Laurent, Martyr

Par la Scola du Grand Séminaire

AU JUBÉ

MESSE DE NOTRE-DAME DE LOURDES

à 5 voix

De Edgar TINEL

Sous la direction de l'auteur

LA PROPAGANDE DE LA SCOLA

EN PROVINCE [1]

La *Scola*, qui s'est donné pour mission de propager en province la vraie musique et de relever ainsi le goût des masses, de les diriger dans le sens de l'art vrai, substituant dans les concerts, aux romances frelatées, aux platitudes de tous genres, la saine inspiration des Palestrina, des Bach, des Beethoven et des César Franck, a résolu de multiplier encore ses moyens d'action. Pour atteindre ce but, elle a songé à créer, dans chacun des grands centres artistiques de province où sa parole peut être écoutée, des réunions de mélomanes dévoués à ses idées, confiants dans son jugement et susceptibles de l'aider dans son action. Ces *Amis de la musique,* une fois réunis, s'inspirant des besoins et aspirations de la ville, et instruits de ses ressources, jugeront sous quelle forme leur initiative viendrait à être le plus heureusement appliquée.

Là où la création d'une maîtrise est possible ou demandée, ils s'appliqueront à la faire naître et à la patronner, comme à Poitiers, où une réunion d'amateurs s'impose de gros sacrifices pour subventionner la maîtrise de Saint-Pierre qu'ils ont créée et qu'ils entretiennent de leurs deniers sous l'inspiration directe de la *Scola,* la maîtrise de Saint-Pierre étant née lors des assises régionales de la *Scola* dans le Poitou et en ayant pris résolument le programme et les idées.

Là où la création d'une maîtrise liturgique, fonctionnant régulièrement, serait d'une réalisation difficile et coûteuse et où l'on ne pourrait qu'établir une maîtrise mixte et temporaire, les *Amis de la musique,* les *Amis de la Scola,* pourrait-on dire, n'aideront qu'à la création d'une chorale paroissiale, comme à Saint-Jean-de-Luz, où M. Bordes fonda la *Scola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz,* si goûtée de tous les étrangers qui fréquentent l'été la jolie plage basque et qui, à l'instar des *Chanteurs de Saint-Gervais,* exécute si bien « à capella » les messes de Palestrina, de Vittoria et les motets de la *Scola.*

1. Ces notes ont déjà paru dans le n° 6 des *Tablettes de la Scola*. Mais cette publication s'adressant presque exclusivement à nos amis parisiens, tandis que la *Tribune* s'en va dans toute la France, nous avons cru pouvoir les réimprimer ici, en nous excusant d'avance auprès de ceux de nos lecteurs qui les connaîtraient déjà.

N. D. L. R.

Là où des sociétés d'exécution purement d'église seraient jugées trop austères et où l'idée d'une *Scola* de pure exécution chorale au concert, d'oratorios, de cantates ou toutes autres œuvres des maîtres anciens et modernes viendrait à s'imposer, comme à Avignon et à Marseille, les *Amis de la Scola* feraient ce qui s'est fait grâce à leur action dans ces deux belles villes de soleil où, par l'initiative de la *Scola* de Paris et grâce à la persévérance de ses amis, fonctionnent deux magnifiques sociétés, l'une de 75 chanteurs, l'autre de 150, qui ont souvent fait parler d'elles. Je ne citerai que les belles exécutions de l'*Alceste* de Gluck, par la *Scola* d'Avignon, de la *Rédemption* de César Franck et de l'*Armide* de Gluck par la *Scola* de Marseille, qu'allèrent diriger M. Vincent d'Indy et M. Ch. Bordes.

Là où l'éducation du public est à faire, ou bien encore où des institutions de ce genre fonctionnent déjà et où il s'agit seulement de *faire entendre de bonne musique,* les *Amis de la Scola* ont encore la part belle, comme au Mans où, sous l'inspiration directe de la *Scola,* une société de mélomanes a été fondée pour assurer à la ville du Mans, chaque hiver, un certain nombre de concerts dont les programmes, élaborés dans leur entier par la *Scola* de Paris, sont exécutés par des artistes choisis. C'est ainsi que la *Scola* envoya à tour de rôle au Mans, cet hiver, son *Concert d'instruments anciens,* puis le *Quatuor Zimmer,* de Bruxelles, puis Mlle Blanche Selva, Mlle Marie de la Rouvière, Mlle Marthe Legrand.

Que va-t-elle faire à Reims le 10 mai, la *Scola Cantorum*, ou plutôt que va y faire son fondateur et directeur M. Ch. Bordes assisté des artistes de son *Quatuor vocal* et de Mlle Blanche Selva? Que va-t-il faire dans toutes les villes où ces *Tablettes* seront distribuées? Chercher tout d'abord des amis de son œuvre, amateurs de musique de la ville, susceptibles de s'intéresser à un projet de ce genre. C'est ce qu'il est allé faire à Marseille quand, en octobre dernier, après avoir réuni autour de lui sept personnes de la ville, il faisait une conférence à cent autres personnes qu'il enrôlait dans la *Scola*, recrutant aussitôt 75 chanteurs pour exécuter une cantate de Bach qu'il venait diriger moins d'un mois après, alors que les *Amis de la Scola* étaient devenus près de 300 membres honoraires et qu'à l'heure actuelle la Société a 150 exécutants. Ce qui a été réalisable à Marseille est réalisable, proportion gardée, partout ailleurs. Si Marseille a su réunir 300 membres honoraires à 10 francs par an, pour fonder une *Scola* d'exécution et patronner toutes les manifestations musicales que voudra bien leur procurer la *Scola* de Paris, la ville du Mans en a réuni, elle, 150 au même prix, pour former un noyau de public capable de procurer aux artistes que lui envoie la *Scola* de Paris un subside présentable. Aux autres villes à suivre ce bon exemple.

La *Scola* fait donc appel à toutes les bonnes volontés pour l'aider à créer, dans les villes visitées par elle, une réunion d'*Amis de la Scola,* afin de l'aider dans son action. D'après le nombre de souscriptions recueillies, la *Scola* pourra leur fournir, la saison prochaine, un ou

plusieurs concerts d'œuvres choisies, exécutées par des artistes de valeur, comme les Quatuor Parent, Zimmer, les Sociétés d'instruments anciens, d'instruments à vent, les Chanteurs de Saint-Gervais, les Quatuor vocaux, des solistes individuels, le tout séparé ou uni en des festivals avec soli, chœurs et orchestre, si les souscriptions atteignent les chiffres suffisants pour subventionner de telles manifestations.

Quels en seront les programmes ? Les voici :

La *Scola* de Paris exécute chaque hiver plus de vingt concerts avec orchestre d'œuvres peu connues ou rarement jouées. Après des actes entiers de maîtres français des XVIIe et XVIIIe siècles, Lulli, Destouches, Rameau, Gluck, le *Requiem* de Mozart, elle a fait chanter douze Cantates de Bach, sans compter les séances de musique de chambre, vocale et instrumentale, les récitals d'orgue et de piano, etc. Ces œuvres, une fois montées et dirigées par des maîtres comme M. Vincent d'Indy, M. Charles Bordes, rien ne serait plus facile que de les faire entendre dans des grandes villes de province situées à peu de distance de Paris, comme Reims, Orléans, Rouen, Amiens, etc., dont quelques-unes ne possèdent pas d'orchestres symphoniques organisés, et qui, de ce fait, sont sevrées de toute exécution d'œuvres de concert élevées et sérieuses. Grâce aux *Amis* que la *Scola* pourrait avoir groupés dans ces villes, beaucoup d'entre eux seraient à même de faire entendre à leurs concitoyens ces belles œuvres et faire ainsi leur éducation musicale. Ceux dont les ressources ne sauraient permettre de telles exécutions, se borneraient aux séances de musique de chambre et aux concerts de solistes. Avec des ressources même modestes, il est toujours facile de faire de bonne musique.

La *Scola* sollicite donc des adhésions au projet et elle espère y réussir comme à Marseille. Point n'est besoin de constituer un comité, d'élire un président, de former des hiérarchies et surtout des commissions d'examens et de confectionner des programmes.

A Marseille on en est encore à élire un comité, à donner des statuts. On a commencé par répéter, puis exécuter, et aucun des trois mille auditeurs de la salle Valette n'a été demander quel était le président de la *Scola,* ni quels étaient les articles saillants des statuts. On n'en a pas moins fait de bonne besogne. Les premiers inscrits ont élu une commission d'exécution de trois membres, si je ne me trompe, formée d'un trésorier, d'un secrétaire et d'un directeur des études chorales, homme modeste et plein de mérite, M. Messerer. Non seulement on prend avis à Paris pour ses programmes, on en reçoit ses solistes, mais on y demande même son chef ; c'est ainsi que M. V. d'Indy, M. Ch. Bordes, sont allés diriger la *Scola* de Marseille et l'orchestre des Concerts classiques qu'elle s'adjoignit pour ces circonstances. L'an prochain, outre ces messieurs, on parle de demander à M. Eugène d'Harcourt et à M. Guy Ropartz de tenir le bâton, sans oublier M. Viardot, chef d'orchestre des Concerts classiques, qui dirigea si bien, au deuxième concert de la *Scola,* la symphonie en *ré mineur* de Franck. Pas d'administration, de bureaucratie inutiles. C'est de la bonne anarchie.

Tout *Ami de la Scola* versera donc 10 *francs par an* dans les mains de son trésorier local.

Pour ses *dix francs,* il aura son nom marqué sur les *Tablettes de la Scola,* spécialement tirées pour les concerts de sa ville.

Il bénéficiera d'une réduction de 25 o/o sur le prix des places aux divers concerts organisés par la Société.

Il sera averti d'avance de ces auditions et pourra, avant tout autre, retenir les places qui lui conviendraient le mieux ; et à cet effet une liste d'adhésion lui sera présentée à son domicile avant chaque concert.

Il recevra gratuitement le service des *Tablettes de la Scola* de Paris, qui le tiendront au courant de ce qui se fait à la métropole.

Quant à la somme constituée par les dons volontaires de 10 francs, elle formera entre les mains du trésorier local une masse où l'on puisera au cas où des déficits viendraient à se produire après certains concerts. Deux francs par dix francs seront seulement distraits au profit de la *Scola* de Paris, pour la rembourser de ses abonnements aux *Tablettes,* consentis par elle à chacun de ses *Amis* de province.

La *Scola* espère que son appel sera entendu et qu'un roulement de concerts mensuels sera établi dans chacune des villes où elle aura su s'implanter. Tout en évangélisant ainsi la province et ne lui adressant que de bonne musique et de bons interprètes, elle servira ces derniers dans leur carrière et, gardant la main sur eux, elle les animera de son esprit tout en les poussant dans la vie. Ce sera en même temps un excellent stimulant pour ses élèves et le plus sûr moyen de se les attacher tout en les aidant.

M. Charles Bordes, toutes les fois qu'il sera chargé de l'organisation des concerts, ou toute personne le suppléant, se tiendra, après chacun des concerts, à la disposition de tous ceux qui voudraient lui demander des renseignements complémentaires ou l'assurer de son adhésion.

J. de Muris.

HENRY DU MONT

(*Suite.*)

« La chapelle de la Musique du Roy, outre le Maistre, est composée aujourd'huy de deux sous-maistres, six enfans, vn Joüeur de cornet ordinaire, vn autre Joüeur de cornet, deux Dessus mués, huict Bascontres, huict Tailles, huict Hautcontres, huict Chapelains, quatre Clercs de Chapelle et deux Précepteurs de grammaire pour les Enfans, qui font en tout cinquante et vn Officiers, lesquels servent par semestre. »

Depuis le temps où Guillaume du Peyrat écrivait ces lignes [1], qui se rapportent à l'état de la chapelle sous Henri IV et sous Louis XIII, rien d'essentiel n'avait été changé dans son organisation. En apparence tout au moins : car jusqu'au mois d'août 1761, où le roi Louis XV supprime les services de la Chapelle et de la Chambre pour réunir tous ses musiciens en un corps unique, tout reste à peu près sur le même pied.

En réalité, cependant, Louis XIV avait à plusieurs reprises singulièrement renforcé l'effectif des exécutants. Le nombre des charges qui figurent sur les états de la Chapelle demeure toujours le même pourtant, et les nouveaux venus n'y figurent point. Mais parce que cette inscription conférait, avec le titre d'officier commensal du roi, beaucoup d'immunités et de privilèges que diverses raisons, financières et autres, obligeaient à ne point trop prodiguer : considération qui n'empêchait pas d'adjoindre aux véritables titulaires des charges de la Chapelle autant d'autres artistes qu'on l'estimait nécessaire. Il n'y avait qu'à ne les point faire émarger sur les mêmes listes et à les payer avec un budget spécial. Ce qui fut fait. Privilèges mis à part, les nouveaux venus n'étaient pas moins bien traités que les anciens, au nombre desquels ils furent appelés à titre de récompense au fur et à mesure des vacances, sans qu'on se préoccupât beaucoup d'apparier leur titre avec leurs aptitudes réelles. Voilà pourquoi nous avons parfois la surprise de trouver un chanteur doué d'une voix de basse figurant parmi les hautes-contre sur l'état, un concordant ou un ténor inscrit au nombre des dessus mués ou des cornets.

C'est principalement après l'inauguration de la grande chapelle de

1. Guillaume du Peyrat. *Histoire ecclésiastique de la cour ou les Antiquitez et Recherches de la Chapelle et Oratoire du Roy de France.* Paris, 1645.

Versailles, livrée au culte en 1682, que le roi sent le besoin d'avoir à sa disposition un corps de musique beaucoup plus considérable que par le passé. Cette chapelle n'est pas l'édifice que nous voyons encore aujourd'hui, lequel ne fut achevé qu'en 1710. Elle était aménagée au rez-de-chaussée du château, à l'endroit où se trouve maintenant un passage conduisant au parc, au-dessous du salon d'Hercule, qui, datant seulement du XVIIIe siècle, n'existait naturellement point encore ; il occupe ce qui en était la partie haute. Ses dimensions indiquent exactement celles de la chapelle. Elle n'était donc pas, à beaucoup près, aussi vaste que la chapelle actuelle, mais sensiblement plus que l'une et l'autre de celles qui l'avaient précédée.

La première surtout, qui servit de 1662 à 1672, tout comme la chapelle du Louvre dont le roi avait terminé la construction en 1659[1], n'était guère plus grande qu'un salon. Tout déploiement de sonorité un peu puissante y eût été déplacé, et un petit chœur de vingt voix suffisait amplement à la remplir. Il n'est pas indifférent de connaître ce détail, car la question des chapelles des résidences royales ne doit pas être perdue de vue par qui voudra n'omettre aucune cause de celles qui contribuèrent à la transformation des formes de l'art religieux. Chaque construction nouvelle que les architectes du roi entreprendront à Versailles amène une modification parallèle dans les habitudes et le répertoire des maîtres de musique ; à mesure que les édifices s'élèvent plus majestueux et plus vastes, les motets, exécutés par des masses plus nombreuses d'instruments et de voix, perdront quelque chose de l'expression intime et pénétrante des premiers temps pour revêtir un caractère un peu uniforme de grandeur pompeuse, plutôt décorative que pathétique.

Au temps où Du Mont et Robert font leurs débuts, le personnel chantant ne paraît pas avoir de beaucoup dépassé le chiffre officiel des états réguliers, soit, en dehors des enfants, vingt-quatre chanteurs hautes-contre, tailles et basses, dont la moitié seulement sont en service simultanément et à qui se joignent vraisemblablement quelques-uns des huit chapelains et des quatre clercs de chapelle. Plusieurs de ces artistes sont titulaires des deux quartiers : il est à croire, au surplus, que dans les grandes cérémonies on pouvait les rassembler tous, y adjoindre même le corps des musiciens de la Chambre.

Les cornets y figurent encore, bien que le rôle de ces instruments ait cessé de tenir la place qu'il occupait autrefois dans la musique polyphonique, alors qu'on les considérait comme l'indispensable complément des voix de dessus qu'ils soutenaient, tout en agrémentant le texte musical d'agiles et savantes *diminutions*. Les mêmes artistes jouent aussi le

1. Mardy la Chapelle royale
De forme ronde et non ovale
Et, presque, bâtie en Sallon
Dans le Louvre au Grand Pavillon
Fut en grande cérémonie,
Par Monsieur de Rhodez, bénie.

(Loret, *Muze historique*, 22 février 1659.)

serpent, dont les sons graves renforcent les basses vocales en cas de besoin.

Quant aux dessus mués qui chantaient en voix de fausset la même partie que les enfants, l'usage en allait persister longtemps encore, bien que cette sorte de voix puisse difficilement avoir un caractère agréable. Il est vrai qu'un au moins des dessus mués de la Chapelle, Claude Le Gros, paraît avoir été en réalité une haute-contre [1], et il n'est pas certain que l'attribution des autres soit plus sûre. Plus tard, les sopranistes italiens feront leur entrée dans la musique du roi. Le compositeur Paolo Lorenzani, qui fit un long séjour en France, est chargé en 1679 d'une mission en Italie pour en recruter quelques-uns parmi les meilleurs. En décembre de cette année, il revient à Paris avec cinq de ces virtuoses artificiels, dont l'usage régulier sinon la réputation fut toujours inconnu chez nous [2].

En attendant, pour les dessus des chœurs aussi bien que pour les récits de soprano, c'est aux pages de la chapelle que l'on a ordinairement recours, sauf les cas fort rares (et en tout cas postérieurs de beaucoup) où quelques chanteuses se feront entendre [3].

Ces enfants, choisis avec discernement, étaient élevés à la cour avec beaucoup de soin. Outre leurs précepteurs de grammaire, ils ont pour les instruire dans la musique les maîtres eux-mêmes, qui en gardent chacun trois ou quatre (suivant leur nombre qui est tantôt six, tantôt huit) attachés à leur personne. En outre, deux maîtres de luth, un par semestre, sont chargés de parfaire leur éducation artistique dans tous ses détails. François Richard le fils, Louis de Mollier, Léonard Ytier, seront successivement vers ce temps-là titulaires de l'emploi de « maistres de luth des enfans de la Chapelle ». C'est, en somme, une maîtrise parfaitement organisée qui fonctionne à la cour, où les maîtres de musique tiennent le rôle des maîtres de chapelle des églises.

Le roi attache la plus grande importance au recrutement des enfants de sa musique, tant pour la Chapelle que pour la Chambre. Par ses ordres, des chantres ou d'autres officiers parcourent de temps en temps les provinces pour faire choix, dans les maîtrises, des meilleurs sujets, et ces missions officielles sont annoncées aux autorités afin qu'elles les favorisent de tout leur pouvoir. Lui-même, au besoin, ne dédaigne pas d'écrire personnellement aux évêques ou aux chapitres pour obtenir que les petits musiciens lui soient cédés de bonne grâce, ce qui n'arrive pas

1. Claude Le Gros avait été nommé en effet haute-contre dans la musique de la Chambre le 14 juillet 1659 (Bibl. nat. mss. fr. 10252), et il figure en la même qualité dans la maisson d'Anne d'Autriche à la mort de cette princesse en 1666 (*ibid.* Clairambault, 814).

2. *Mercure Galant*, décembre 1679.

3. Toutefois, il n'est pas sans exemple dès cette époque que des chanteuses fassent entendre leurs voix dans les églises de Paris, au cours de cérémonies religieuses. Loret relate plusieurs fois le cas : pour la fille de Moulinier, par exemple, avec une certaine demoiselle Tournier, chez les Grands Augustins, lors d'une messe en mémoire de Gaston d'Orléans, en mars 1661, et pour Mlles de la Barre, Hilaire et Sercanaman en plusieurs occasions.

toujours. « Nous avions creü, mande-t-il au chapitre de Saint-Aignan d'Orléans en novembre 1655, qu'en vous tesmoignant que Nous désirions nous servir en la musique de nostre chapelle du nommé Danonneau l'un des enfans de chœur de vostre esglise, vous nous l'envoyeriez dès que nostre volonté vous seroit cogneüe et que nostre contentement seroit préféré à toute autre considération. Mais comme Nous avons sceu par le sieur de Longchamp, l'un de nos chantres, la difficulté que vous y apportiez et les prétextes que vous alléguiez pour retenir cet enfant, Nous adjoutons cette seconde lettre à la première qu'il vous a portée de nostre part pour vous dire que le deffaut d'une seulle voix ne pouvant ny rompre vostre musique ny interrompre le service divin de vostre esglise, Nous voulons et vous mandons qu'incontinent cette lettre receüe et sans aucun retardement, vous ayez à mettre le dit Danonneau sous la conduite dudit sieur de Longchamp pour nous l'amener incessamment, suivant le commandement que nous luy en avons fait. Et n'y faites faute..... [1]. »

En somme, ces ressources, sans être très considérables au regard de nos habitudes modernes, ne laissent pas d'égaler, sinon de surpasser, celles que pourraient offrir aux compositeurs les plus riches cathédrales. Les chantres de la Chapelle sont tous des meilleurs parmi les artistes de la capitale. Leur talent d'exécution est partout admiré et la science musicale de plusieurs assez complète pour qu'ils puissent marcher de pair avec les maîtres les plus estimés. Et si les musiciens des grandes églises disposent d'un chœur souvent aussi nombreux, ils n'auront pas la facilité de se procurer aussi aisément les instrumentistes qui viendront soutenir et animer ses accents. L'orgue même, presque toujours dans le majestueux isolement de sa tribune, est trop éloigné des chanteurs ; il ne saurait commodément mêler sa voix à la leur. D'où d'assez grandes difficultés pour le suppléer lorsqu'on veut exécuter quelque composition chorale à basse continue. A la chapelle royale, l'organiste dispose d'un instrument, portatif il est vrai et par conséquent d'importance médiocre, mais qui, s'il ne se prête guère aux déploiements de virtuosité, suffit du moins aux exigences de l'accompagnement. Cet orgue suit la musique en ses déplacements, non seulement dans les châteaux royaux, mais encore, si besoin est, dans les églises de Paris où les chantres du roi vont quelquefois se faire entendre. Enfin, quand le compositeur l'exigera, violes, théorbe, clavecins ou violons de la Chambre, apporteront aussi leur concours aux chantres.

Le service de tous ces musiciens n'a rien de commun avec celui qui est imposé à ceux d'une paroisse. Leur rôle reste exclusivement artistique. Bien que les ecclésiastiques ou tout au moins les clercs soient

1. Bibl. nation. ms. fr. 10252. — Le même manuscrit renferme plusieurs pièces relatives à de semblables missions. Cambefort, maître de la musique de la Chambre, Jean Bruslé, ordinaire de la musique, sont chargés de rechercher en Languedoc, en Guyenne ou dans d'autres provinces les enfants propres à devenir pages de la musique, soit de la Chambre, soit de la Chapelle.

assez nombreux dans leurs rangs, ils ne participent aucunement aux cérémonies. Ils n'y figurent qu'en leur tribune et on ne leur demande rien autre chose que des aptitudes musicales. Il n'est point nécessaire même qu'ils connaissent à fond le plain-chant. On n'en chante guère devant le roi, puisqu'il n'assiste jamais, sinon trois ou quatre fois l'an, à une grand'messe en sa chapelle, et que, ces jours-là comme les autres, le service se fait en musique.

A la messe du roi, on exécute ordinairement trois motets, l'un assez long, qui dure depuis le commmeencent jusqu'à l'Elévation, c'est-à-dire environ un quart d'heure ; un autre à l'Elévation, plus simple et plus court, dit par deux ou trois voix choisies, lequel va jusqu'à la Post-communion; et pour finir un *Domine salvum* avec tout le chœur. Tel est le programme de tous les jours. Quant aux offices plus solennels des fêtes, la disposition en reste à peu près pareille, sauf que les morceaux pourront être de proportions plus amples. Les grands motets en plusieurs parties, écrits sur le texte entier d'un psaume, ont dû trouver là leur emploi.

HENRI QUITTARD.

(*A suivre.*)

MOIS MUSICAL

De notre ami R. de Castéra, dans l'*Occident :*

« Le 15 mars, la Scola fit entendre la cantate de J.-S. Bach : *O Ewigkeit, du Donnerwort*, d'un caractère tout différent de celles qui y avaient été exécutées jusqu'ici. Elle est composée d'une suite de duos entre la Crainte et l'Espérance. « Afin « de peindre l'opposition qui règne entre les sentiments de l'alto et du ténor, d'une « part l'angoisse et le découragement, de l'autre la confiance et la fermeté, Bach choi- « sit, pour la crainte, des motifs qui se replient, où la voix ne s'élève que par des « intervalles dissonants, puis retombe, tandis que le chant de l'espoir s'épanouit, passe « de l'assurance à la joie et finit par l'enthousiasme. »

« M. Charles Bordes dirigea cette exécution avec le sens artistique qui lui est propre ; il fut d'ailleurs parfaitement secondé par les excellents artistes de la Scola, Mme J. de la Mare et Gébelin, et aussi par M. Cazeneuve.

« Le 25 mars continuait la série par l'exécution de tous points remarquable de la Cantate pour tous les temps, *Ich hatte viel Bekummerniss*, dirigée par M. V. d'Indy. Cette œuvre splendide est divisée en deux parties, l'une empreinte d'une profonde tristesse, l'autre d'une joie qui déborde en d'abondantes vocalises ; les nombreux ensembles qui nécessitent de grandes masses chorales et aussi l'importance de certains instruments de l'orchestre tels que le hautbois, la trompette, en rendent l'exécution très ardue. A la même séance, M. Théo Charlier, trompettiste solo des concerts Ysaye, a exécuté un curieux concert en *fa* mineur de Bach avec une virtuosité tout à fait hors de pair.

« Une autre œuvre importante que l'on n'avait pas entendue depuis longtemps dans son intégrité, c'est le *Requiem* de Mozart. On sait que Mozart laissa la partition inachevée ; un de ses élèves, Süssmayer, instrumenta les nombreux morceaux où la partie vocale et la basse continue seules étaient indiquées et composa même les trois dernières parties. On a d'ailleurs vite fait de reconnaître ce qui est dû à la plume du Maître. L'écriture contrapontique du *Kyrie* dénote chez Mozart une habileté digne de Palestrina, et la grâce aisée qui lui est propre se retrouve dans le *Recordare*, tandis que le *Confutatis* étonne par la hardiesse et l'ampleur de ses harmonies. Félicitons M. Ch. Bordes de nous avoir fait entendre ces pages de beauté émouvante et souhaitons qu'il mette le même soin à l'exécution des fragments de l'*Idoménée* de Mozart qu'il promet de nous faire connaître : on ne saurait trop applaudir à de pareils enseignements. »

— Le dernier voyage des *Chanteurs de Saint-Gervais* s'est effectué parfaitement. A Bourges où les chanteurs chantaient le 19 mars pour la première fois (c'était la 111e ville française où ils étaient appelés et leur 147e exécution provinciale), ils furent très applaudis dans un concert organisé par la Société Philharmonique de la ville. Ils sont redemandés pour une cérémonie à la cathédrale. A Orléans, où M. Bordes a donné sur les chants de la Passion une conférence organisée par la Scola et à ses risques et périls, trois jours auparavant, ils surent attirer plus de 500 personnes pour écouter leurs immortels répons de la Semaine sainte et les pages émouvantes de Schütz, de Bach et de M.-A. Charpentier. Le soir ils chantaient à Blois, le lendemain à Loudun (112e ville visitée) et enfin le 21 après midi à Angers,

où venaient les rejoindre de Paris à 2 heures pour en repartir à 4 heures, six chanteurs supplémentaires, étant donné le vaste vaisseau de la cathédrale Saint-Maurice, où entre les divers points d'un sermon sur la Passion commentée par M. l'abbé Barbier ils chantèrent sept des plus admirables répons de ténèbres devant un auditoire de près de trois mille personnes. On ne saurait trop louer l'endurance et le désintéressement de ces modestes coryphées du chant religieux. Sans travailler à *cent sous* par jour, comme l'a insinué une feuille bienveillante, dévouée aux détracteurs patentés de notre œuvre, les *Chanteurs de Saint-Gervais* n'en sont pas moins d'un grand désintéressement, et s'ils trouvent quelque rémunération pour leur peine, ils ne perdent pas de vue le but de leur tâche et croient encore en leur mission. Rien n'est meilleur pour des exécutants que de paraître devant un public toujours nouveau ; on se doit un peu plus à son drapeau et on travaille à en être digne. Aussi les trouve-t-on toujours à la peine comme à l'honneur, et quand il y aurait un sacrifice à faire, ils le feraient plutôt encore pour leur œuvre, pour la Scola, que pour telle ou telle feuille en quête d'abonnés.

— Dans le courant d'avril, les *Chanteurs de Saint-Gervais* et l'orchestre de la *Scola* ont prêté leur concours aux représentations d'*Esther* organisées par M. Baduel avec les acteurs de la Comédie Française et de l'Odéon. Sur la demande du directeur de l'entreprise, M. Ch. Bordes a fait une reconstitution complète des intermèdes et des chœurs écrits par J.-B. Moreau pour la première représentation de la tragédie à Saint-Cyr en 1689.

Ces représentations d'*Esther* aux cirques de Rouen et de Lille avec le concours de Mmes Segond-Weber, Antonia Laurent, Delvair, MM. Paul Mounet, Albert Lambert, Lambert père, etc., et des *Chanteurs de Saint-Gervais*, ont été très suivies et très appréciées, malgré le cadre vraiment défavorable à de telles manifestations. Les deux vastes salles étaient remplies et la foule ne parut pas trop surprise de cette tragédie représentée en costume, mais sans décors, avec la partie musicale exécutée en concert sur une tribune au-dessus des acteurs et dans des conditions acoustiques assez mauvaises. Certes la délicate musique du vieux maître de chapelle de Saint-Cyr, si intime et si racinienne, se trouvait un peu dépaysée dans ces vastes enceintes; le théâtre de Trianon ou celui de Fontainebleau ferait autrement son affaire. Peut-être un jour pourrait-on l'y transporter, ce serait une fête charmante.

La Scola ne regrette pas néanmoins d'avoir prêté son concours à ces représentations. La reconstitution des chœurs originaux d'*Esther* était à faire. C'est maintenant un fait accompli et il est à souhaiter que ceux qu'écrivit Moreau pour *Athalie* viennent remplacer bientôt la musique si peu racinienne et si quelconque de Mendelssohn dont on nous rabat les oreilles. Nous savons que la Scola a déjà fait graver presque toute la partition des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* de Moreau, il faudrait les faire paraître bientôt, comme bien d'autres choses qui, gravées depuis longtemps, sont tenues en réserve par l'œuvre.

En allant à Rouen, les Chanteurs s'arrêtèrent à Elbeuf ; là, conviés par M. le Curé de la paroisse de l'Immaculée Conception, ils chantèrent un salut précédé d'un concert spirituel où entre les chœurs se firent entendre quelques solistes d'orgue et de chant de la *Scola*, Mlle Marthe Legrand, MM. Jean David, J.-C. Dô, Georges Loth, etc. Quant au salut, il fut purement liturgique et *a capella*.

BIBLIOGRAPHIE

R. P. Joseph Dauphin. — **Traité pratique et raisonné d'harmonie à l'usage des séminaires, des collèges et des pensionnats.** — Arras, Procure générale de musique religieuse. In-4° de 212 pages. Prix, 10 fr.

Ce qui caractérise ce nouveau traité est l'intention de l'auteur d'en faire un livre à l'usage d'une classe de musiciens généralement délaissés sous ce rapport. Aussi, le R. P. a-t-il appliqué les chapitres ordinaires des traités de ce genre à l'harmonisation vocale et à l'accompagnement des cantiques dits populaires.

Mais la chose intéressante est l'importance donnée par l'auteur au plain-chant, dont il traite l'accompagnement successivement note contre note, d'après l'édition de Rennes, et avec notes mélodiques, d'après l'édition de Solesmes. Cette seconde partie est précédée d'un court traité de solfège et d'exécution du chant grégorien.

C'est là une tendance trop heureuse dans les ouvrages de ce genre pour ne pas signaler le nouveau traité dû au R. P. Dauphin.

A. G.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

AVIS

La Compagnie des chemins de fer P.-L.-M. a l'honneur de prévenir MM. les voyageurs qu'à partir du *5 mai prochain* elle mettra en service, à titre d'essai, des appareils garde-places, système « Boucher », dans ses trains rapides de jour, entre Paris et Marseille (train n° 1 partant de Paris à 9 h. 30 du matin et train n° 2 partant de Marseille à 9 h. 20 du matin).

L'emploi de ces appareils permettra à MM. les voyageurs de s'assurer la possession indiscutée de la place qu'ils auront choisie dans le train. A cet effet, il leur sera remis gratuitement, au moment du départ, un ticket spécial qu'il leur suffira d'introduire dans l'appareil placé au-dessus de la place de leur choix. En vertu d'une décision de M. le Ministre des travaux publics, les places dans l'appareil desquelles aura été introduit un ticket seront seules considérées comme régulièrement retenues ; aucun autre mode de marquer les places ne sera donc admis dans les voitures des trains 1 et 2 munies des appareils garde-places.

MM. les voyageurs auront également la faculté de se faire réserver à l'avance une place de leur choix, au départ des gares de Paris et de Marseille, moyennant le paiement d'une taxe de location de 1 fr. par place retenue d'avance.

Le Gérant : Rolland.

Librairie H. Oudin, 10, rue de Mézières, Paris.

Huitième Année N° 7 Juillet 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

La Schola Cantorum (Société anonyme par actions) . . . . . La Schola.
Les fêtes de Bruges.
Dix ans d'action musicale religieuse (suite) . . . . . René de Castéra.
Cours théorique et pratique de chant grégorien . . . . . Amédée Gastoué.
Henry du Mont . . . . . H. Quittard.
Les Bénédictins de Solesmes et le Rythme grégorien. . . . . . Abbé Gaborit.
Variétés : A bâtons rompus. . . . . . J. de Muris.
Mois musical : Les séances de fin d'année à la Scola.
Encartage musical : Deux motets à 3 voix. . . . . Roland de Lassus.
a) Ego dixi... b) In pace in idipsum...

LA SCHOLA CANTORUM

SOCIÉTÉ ANONYME PAR ACTIONS

Nous sommes heureux d'annoncer à nos sociétaires et amis que la *Schola* [1] est à la veille de se constituer en *société anonyme* par actions au capital de 150.000 francs et de gagner de ce fait une personnalité civile. Voici le libellé de la lettre que nous adressons à tous les amis de notre œuvre susceptibles de nous souscrire des actions :

Paris, le 25 juillet 1902.

M.

La *Schola Cantorum* a été fondée le 6 juillet 1894.

Son but était de poursuivre alors :

1° L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne ;

2° La remise en honneur de la musique palestrinienne ;

3° La création d'une musique religieuse moderne ;

4° L'amélioration du répertoire des organistes.

Elle a fonctionné pendant six ans rue Stanislas n° 15.

1. C'est à dessein que nous rétablissons ici l'H dans le mot Schola, plusieurs de nos futurs associés ayant manifesté le désir de revenir à notre ancienne orthographe, étant par cela même l'écho des revendications de beaucoup de nos sociétaires. Les raisons philologiques de M. Aubry qui nous ont une première fois déterminé à simplifier notre orthographe restent entières et nous les respectons profondément ; mais cette réforme avait de grands inconvénients, et nous savons être agréables à beaucoup de gens en rétablissant l'ancienne orthographe du mot *Schola*, qui est peut-être en contradiction avec les règles en usage au moyen âge, mais qui d'un autre côté satisfera pleinement les hellénistes. Cette réforme ne sera mise en vigueur du reste qu'après un vote de l'Assemblée générale lors de la constitution de la Société.

En 1900 elle s'est transportée dans le local où elle se trouve actuellement, 269, rue Saint-Jacques.

Durant les deux dernières années, l'œuvre s'est élargie.

La Schola, tout en restant fidèle à son premier programme qui était la réforme de la musique sacrée, est devenue une *Ecole supérieure de musique* où sont enseignés la composition musicale, la technique instrumentale, le chant, l'histoire de la musique, etc...

Cette transformation, qui atteste la vitalité de l'œuvre, a entraîné des dépenses considérables.

Pour assurer le développement de la Schola, un grand nombre de ses amis ont pensé qu'il convenait de donner à l'entreprise une forme nouvelle ; ils ont pris l'initiative de fonder la *Société anonyme de la Schola Cantorum* au capital de *150.000 fr.*

Les fondateurs de la Schola et les premiers souscripteurs de la nouvelle société ont la ferme confiance que vous voudrez bien coopérer à cette œuvre artistique en même temps que de libre initiative.

Veuillez agréer...

Ont signé :

Les fondateurs,

Ch. Bordes.

Alex. Guilmant. Vincent d'Indy

Les administrateurs provisoires de la société en formation :

Le Prince d'Arenberg, membre de l'Institut.
M. Aynard, membre de l'Institut, député du Rhône.
M. Georges Berger, député de Paris, président de l'Union centrale des arts décoratifs.
M. Denys Cochin, député de Paris.

Chaque action est de *cinq cents francs.*

Les souscriptions sont reçues chez M. Valadon, banquier, 42, rue du Louvre.

Le quart du versement est seul exigible à la souscription.

Voici les quelques souscriptions recueillies au cours des premiers entretiens en vue de la fondation de la société :

M. Aynard	5.000	M. Albert Labbé	1.000
M. Georges Berger	5.000	M. Pierre Aubry	500
Mme de Bonnières	1.000	M. Valadon	2.000
M. Gilet, à Lyon	2.500	M. le comte de Guerne	1.000
M. le Prince d'Arenberg	5.000	M. de Kerjégu, député du Finistère	2.000
Mme la comtesse de Germiny	500	M. Denys Cochin	500
Mme Metman	500	M. Henri Cochin	500
M. Boni de Castellane	1.000		
M. Vincent d'Indy	1.000		

Il est juste de donner ici la liste de nos premiers souscripteurs de 1900 qui, sous forme de prêts consentis à M. Bordes et remboursables en actions d'une société future, ont permis la fondation de la rue Saint-Jacques et sa mise en train. Ce sont :

M. Camille Bellaigue	1.000	M. José de Gallardo	1.000
M. Vidon, d'Annonay	1.000	Mme Ducourau-Petit	1.000
Mme Vve Frappier, à Niort	1.000	M. Albert Roussel	1.000
M. Maurice Fabre	1.000	M. le prince de Polignac	1.000
Mme de Gallardo	2.000	M. Auguste Serieyx	1.000

M. Pierre Coindreau. . . .	1.000
M. Gaston Vallin	1.000
M. Roger Trousselle. . . .	1.000
M. et Mme Vincent d'Indy . .	2.000
M. Jean de la Laurencie . .	1.000
M. Pierre Aubry	1.000
M. Raymond Kœchlin . . .	1.000
M. René de Castéra	1.000
M. Ecorcheville	1.000
M. l'abbé Dibildos	1.000
M. Francis Planté.	1.000
M. de Montesquieu. . . .	1.000
Mme M. Ephrussi	1.000
M. Henri Duparc	1.000
Mme de Clercq	1.000
M. Paul Fournier, de Marseille	1.000
M. Henri Cochin	1.000
M. Louis de Serres	1.000
M. Marcel Gaupillat	1.000
MM. Duval et Malle	1.000
Mme Ernest Chausson . . .	1.000

Nous ne saurions trop remercier ces premiers souscripteurs qui ont cru à notre œuvre et n'ont pas craint de l'aider dans un de ses projets les plus téméraires, son installation à la rue Saint-Jacques qui lui triplait son budget. Si elle a su amener à elle de nouveaux amis comme on l'a vu par la suite, son développement a su aussi lui créer de nombreux envieux et ennemis. Merci aussi, à ces nouveaux souscripteurs qui viennent non seulement améliorer sa situation pécuniaire, mais lui donner une personnalité civile. Nous sommes sûrs que la Schola fera de son mieux pour être digne de leur haute confiance. Ce sera pour elle la meilleure façon de leur prouver sa grande reconnaissance.

Nous espérons donc que l'élan étant aussi bien imprimé, notre souscription se complétera sans difficulté ; nous serons heureux à tous nos amis de nous y aider.

La société sera définitivement constituée en octobre.

La Schola.

LES FÊTES DE BRUGES

Nous sommes heureux de publier ici une liste complémentaire des nouveaux membres honoraires des fêtes de Bruges. On verra par là que notre appel a été entendu. Il nous en arrivera d'autres encore, nous l'espérons bien.

Mlle BAETENS, à Lokeren (Belgique).
William BARCLAY SQUIRE, du British Museum, à Londres.
M. Camille BELLAIGUE, de la *Revue des Deux-Mondes*, à Paris.
M. le chanoine Van den BERGHE, président du grand séminaire, à Bruges.
M. l'abbé Clément BORREMAN, professeur au petit séminaire de Saint-Nicolas.
Mlle BREUGELMANS, à Berchem-lez-Anvers.
M. De BREYNE, professeur au séminaire d'Hazebrouck (Nord).
James BRITTEN Esq., à Londres.
M. l'abbé Omer BUYSSE, professeur au petit séminaire de Saint-Nicolas.
Mme Vve Ernest CHAUSSON, à Paris.
La CHORALE DU PATRONAGE de Morlanwelz.
M. Pierre COINDREAU, à Saint-Quentin.
M. l'abbé COLLETTE, à Rouen.
Mgr Canon CONNELLY, à Brighton (Angleterre).
M. R. COPPIETERS T'VALLANT, à Bruges.
M. Léon CREMEN, professeur au séminaire d'Hazebrouck (Nord).
M. DELÉPINE, à Arras (Pas-de-Calais).
Mme De DENTERGHEM, dame d'honneur de S. M. la Reine, à Astène (Belgique).
M. Jules DESCLÉE, à Tournai (Belgique).
M. Benoit DESCLÉE, à Tournai (Belgique).
M. l'abbé DIBILDOS, à Paris.
M. Fernand DROGOUL, à Marseille.
M. l'abbé DUCLOS, à Ostende.
M. Gaston DUQUENOY, à Saint-Omer (France).
M. ECORCHEVILLE, à Paris.
M. et Mme FONTAINE De LAVELEYE, à Boisfort (Belgique).
M. et Mme Georges FONTAINE, à Boisfort (Belgique).
Sa Grandeur Mgr FOUCAULT, évêque de Saint-Dié (France).
Mme Vve FRAPPIER, à Niort.
M. et Mme E. GREINER, à Morlanwelz (Belgique).
M. De GROOTE, supérieur du petit séminaire de Saint-Nicolas, à Bruges.
Mlle GROSSÉ, à Bruges.
M. GUILBERT, professeur de rhétorique au petit séminaire de Versailles.
M. Léon GUINOTTE et sa famille, à Bruxelles.
M. Joseph GUIONIN, à Thiers (France).
M. le chanoine HALLAUX, curé de Saint-Boniface, à Bruxelles.
M. Eugène HERZOG, à Paris.
M. J. HŒLLING, organiste de la cathédrale de Rouen.
M. l'abbé N.-D. HOLLY, curé de West-Drayton, près Londres.
Dom Laurent JANSSENS, de l'abbaye de Maredsous (Belgique).
M. JAUCH, à Genève (Suisse).

M. le chanoine De KEYSER, professeur au grand séminaire de Gand.
M. Raymond KŒCHLIN, à Paris.
M. Auguste De LAAGE, à Saint-André-lez-Bruges.
M. Albert LABBÉ, à Paris.
M. et Mme Paul LAMBOTTE, à Bruxelles.
M. Léon De LANDSHEERE, membre de la Chambre des représentants, à Bruxelles.
M. et Mme Georges De LAVELEYE, à Boisfort (Belgique).
M. Valère MABILLE, à Mariemont (Belgique).
M. Victor MABILLON, conservateur au musée du Conservatoire, à Bruxelles.
Mlle Eulalie MACQUART De TERLINE, à Bruges.
M. MATHIEU, directeur du Conservatoire de Gand.
M. Edouard MICHEL, à Menin (Belgique).
L'abbé Paul MICHOTTE, à Louvain.
M. le Dr A. MOELLER, à Bruxelles.
M. l'abbé MOELLER, directeur du *Durandal*, à Bruxelles.
Rev. Mons. OPDEDRINCK, curé de Damme-lez-Bruges.
M. l'abbé Félix ORY, curé doyen de Pouancé (France).
M. Francis PLANTÉ, à Mont-de-Marsan.
Mlle Adèle QUESTIENNE, à Mons.
M. l'abbé Edmond REMES, curé de Saint-Nicolas, à Bruxelles.
M. Robert De SOUZA, délégué par le *Gaulois*, à Paris.
M. J. TIELEMANS, à Aerschot (Belgique).
M. le comte et Mme la comtesse Hippolyte D'URSEL, à Bruxelles.
M. le comte et Mme la comtesse Robert D'URSEL, à Bruxelles.
M. Gaston VALLIN, à Nancy (France).
M. Etienne VÉDIE, à Paris.
M. l'abbé VERHELST, professeur au collège archiépiscopal d'Anvers.
M. l'abbé H. VILLETARD, curé de Serigny (Yonne), délégué de la *Rassegna gregoriana* de Rome.
M. le chanoine H. VUYLSTEKE, à Bruges.
M. le Dr P. WAGNER, directeur-fondateur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse).
M. Van De WALLE, professeur au séminaire d'Hazebrouck (Nord).
M. l'abbé Van De WATTYNE, vicaire à Selzaete (Belgique).
M. le chanoine Van De WOESTYNE, économe du grand séminaire, à Bruges.

DIX ANS D'ACTION MUSICALE RELIGIEUSE

X

LES ASSISES PROVINCIALES DE LA SCOLA

Avant de passer au transfert de la Scola rue Saint-Jacques, qui sera comme le couronnement de cette étude, il est juste de jeter les yeux sur son action extérieure et sur la propagante active que ses assises et concerts en province surent lui imprimer. Nous ne pouvons énumérer dans leur ensemble toutes les tournées des *Chanteurs* qui, à l'heure actuelle, ont été appelés dans plus de cent villes françaises, nous l'avons fait plus haut en partie, la carte graphique que nous publions à la fin de cette étude en tiendra lieu ; mais ce que nous avons tenu à signaler, ce sont les *assises de musique religieuse* qui furent données sous le patronage de l'œuvre dans plusieurs centres français.

Congrès de Rodez, juin 1895.

La première en date fut le *Congrès de Rodez*, qui eut lieu dans l'antique et curieuse cité du Rouergue, sous la présidence du cardinal Bourret, en juin 1895. C'est à dessein que nous ne parlerons pas de celui de Bordeaux qui eut lieu à la même époque, la Scola n'ayant pu y assister, tandis qu'à Rodez où elle se rendit en la personne de M. A. Guilmant, de M. Ch. Bordes et de M. l'abbé Perruchot, on lui demanda plus que l'assistance, mais une direction efficace à ce point que les fêtes de Rodez peuvent être considérées presque comme siennes, tant sa parole y fut écoutée et en partie son exemple suivi. Le vénéré cardinal y fit fête aux fondateurs de la Scola, qui à cette époque comptait à peine un an d'existence. Comme marque de sa confiance, il lui envoya dès l'ouverture de l'école, rue Stanislas, deux jeunes prêtres à former à la pratique du chant, MM. les abbés Rabat et Brugier, qui, après deux années de séjour à la Scola, rentrèrent dans leur diocèse, l'un maître de chapelle à Rodez, l'autre à Villefranche-de-Rouergue. A ce point de vue, le congrès de Rodez ne fut pas inutile, mais la mort prématurée du prélat vint contrecarrer bien des initiatives. M. l'abbé Ginesty par exemple, jeune prêtre intelligent et entreprenant, secrétaire de Son Eminence, relégué curé de campagne, ne put plus aussi facilement servir notre action, et les ennemis du chant d'église dans le diocèse, sous la soutane de chanoines plus ou moins ignares,

entravèrent à nouveau toute campagne de restauration. La maîtrise, une des rares maîtrises de France encore subventionnées, qui, pour la préparation de ce congrès, avait fait de visibles efforts, rentra dans sa torpeur première. Son jeune maître de chapelle M. Froment, élève de l'Ecole Niedermeyer, où l'on enseigne peut-être de bonnes choses, mais où l'on ne cultive pas assez la foi dans la mission artistique élevée à la hauteur d'un devoir, retourna à ses leçons, à ses besognes stériles que les nécessités de la vie lui imposent, et tout reprit sa forme première, sauf en quelques couvents ou à la paroisse du Sacré-Cœur de Rodez et à celle de Notre-Dame de Villefranche, où nous espérons bien que nos élèves, les abbés Rabat et Brugier, continuent à ne pas démériter de leur *alma mater*, la Scola. Puisse la lettre-circulaire sur la musique et la liturgie qu'écrivit à la suite du congrès le cardinal Bourret et dont la *Tribune* publia des extraits dans son numéro d'octobre 1895, n'avoir pas été absolument lettre morte dans le diocèse et porter longtemps des fruits. Il nous est permis d'en douter, tant l'apathie ecclésiastique est difficile à déjouer.

*
* *

En 1896, la Scola tenta d'instituer des sociétés régionales en province, avec assises plus ou moins régulières. Une seule fonctionna avec quelque régularité : nous voulons parler de la Société régionale Poitevine, fondée à Ligugé le 18 août 1896, à la suite des assises de la Scola à Niort. Mais avant de parler de cette séance de Ligugé, parlons des fêtes de Niort.

Assises de la Scola Cantorum à Niort, les 19, 20 et 21 mai 1896.

La Scola, en instituant ces sortes de fêtes, a pour principe de profiter de fêtes ou expositions déjà existantes dans une ville pour y venir accoler sa manifestation propre, afin d'ajouter un attrait de plus aux fêtes instituées et profiter en quelque sorte de leur public. C'est ainsi que nous la verrons à Saint-Jean-de-Luz, puis à Paris pendant l'Exposition, puis à Bruges en 1902, où tous les amateurs d'art sont appelés par les magnifiques expositions de l'art des primitifs flamands. C'est ainsi qu'à Niort. sur l'invitation qui lui en était faite du reste par la *Société d'Ethnographie nationale et d'art populaire*, elle vint ajouter sa manifestation musicale à celles de la si intéressante société. Elles consistèrent en réunions et entretiens (on en lira utilement les comptes rendus dans les numéros de la *Tribune de Saint-Gervais* de mai et juin 1896), en offices modèles, grâce à la participation de l'excellente maîtrise de Saint-André, fondée autrefois par le Révérend Père Lhoumeau et tout acquise aux idées et aux programmes de la Scola. Grâce aux fêtes de Niort, un véritable courant s'établit dans cette partie de diocèse et une saine émulation entre les diverses églises et chapelles de la ville.

La Scola, toute jeune encore, recueillit à ces fêtes de nombreux adhérents. On verra par la suite que le diocèse de Poitiers est un des pre-

miers parmi les diocèses de France dévoués à la cause de la réforme du chant ; puisse la Scola ne pas avoir été étrangère à cet élan ! Les auditions de Saint-André furent très réussies et laissèrent une grande impression.

La nécessité de la création d'une Société régionale de la Scola fut reconnue à ces assises ; elle trouva sa forme définitive à Ligugé, le 18 août suivant.

Société régionale Poitevine.

La réunion de Ligugé, le 18 *août* 1896.

L'idée d'une Société régionale Poitevine de la Scola avait été émise à Niort; c'est à Ligugé, sous les cloîtres hospitaliers des moines bénédictins, qu'elle trouva sa mise en pratique. Nous en trouvons le compte rendu complet dans la *Semaine religieuse* de Poitiers, reproduit en entier dans la *Tribune de Saint-Gervais* du mois de septembre 1896.

Après une messe conventuelle grégorienne exécutée comme savaient le faire nos chers moines maintenant dispersés, eut lieu une première réunion sous la présidence du R^me^ Père Abbé. M. le chanoine Peret dirigeait les débats. On sait la part active que ce prêtre intelligent et distingué prit à la fondation de la magnifique maîtrise de Poitiers, fondée par Mgr Pelgé et que dirige si magistralement M. l'abbé Gaborit. Sur la présentation d'un projet par M. Bordes, les statuts de la future société furent discutés. Le soir, la société était fondée. Nous ne pouvons ici en publier les statuts. On y lit que chaque année et à tour de rôle une fête serait donnée, *assises de la Scola*, dans une ville des quatre diocèses participants et affiliés à la Société régionale. Poitiers, Angoulême, Luçon et La Rochelle, c'était l'action permanenteétablie ; mais il fallut compter avec l'apathie ou le mauvais vouloir de certains adhérents. C'est ce qui se produisit.

L'année suivante, de belles assises furent données à Angoulême sous la présidence de Mgr Frérot, un des évêques patrons de la Scola, décédé depuis. Mme Jeanne Raunay, M. de la Tombelle prêtaient leur concours à ces fêtes. Une Scola d'exécution chorale y exécuta d'une façon remarquable plusieurs motets, le grand séminaire se distingua dans l'interprétation vraiment superbe du chant grégorien, ce fut une belle fête.

Poitiers suivit, on put se rendre compte *de auditu* de l'excellence de la belle maîtrise de Saint-Pierre, qui exécuta entre autre œuvres une messe de Vittoria à Notre-Dame, église choisie pour les exécutions des fêtes.

Ce fut après aux Sables-d'Olonne, où un archiprêtre intelligent et gentilhomme avait su grouper une maîtrise modèle qui longtemps fut un exemple vivant des doctrines grégoriennes de Solesmes. Le R^me^ Père Dom Pothier et M. Ch. Bordes présidaient.

Puis enfin ce fut La Rochelle, où tout échoua. Nous ne voulons pas ici donner les raisons de cet échec, elles ne tiennent, nous

e croyons, qu'à un homme, et nous nous hâtons de dire que ce n'est pas à l'évêque, Sa Grandeur Mgr Bonnefoy, qui accueillit si aimablement les *Chanteurs de Saint-Gervais* lors de leur passage à la Rochelle et qui, nouvellement promu archevêque d'Aix, reçut avec tant d'intérêt les propositions de M. Bordes, d'assises dans l'antique cité du roi René, prévues pour l'hiver de 1902-1903. Quoi qu'il en soit, là se tint pour un moment l'action de la Société régionale Poitevine. Si elle fut arrêtée dans ses manifestations d'ordre général, son action ne fut pas ralentie, et n'y aurait-il que la belle maîtrise de Saint-Pierre de Poitiers pour prouver sa vitalité, on verrait que l'idée du véritable art musical est vivace dans ce pays.

Sociétés régionales de Normandie, de Lorraine, des Pyrénées et des Landes.

Cette année 1896 fut vraiment féconde en tentatives de ce genre. Après le Poitou, M. Bordes tenta, sans succès apparent, une fondation en Normandie, puis en Lorraine et au pays basque. Celle de Normandie, après une seule réunion sous la présidence de Dom Pothier à Saint-Wandrille, avorta. Il y a à Rouen une maîtrise remarquable, aux traditions solidement établies, qui fonctionne. Un homme excellent, M. l'abbé Bourdon, la dirige ; un organiste éminent, élève de Alex. Guilmant, M. Hœlling, y professe, et d'excellents élèves en sortent, M. Hœlling tout le premier et notamment M. Georges Loth, devenu depuis un parfait élève de la Scola qu'il promet d'illustrer un jour. Il y a en outre des groupes d'exécution chorale assez réduits, mais étrangers les uns aux autres, qui vivent, dirigés par des hommes de valeur, comme M. Dupré et M. Hœlling. Dire que les idées de la Scola y sont absolument à l'ordre du jour, elles y sont en tous cas en sympathie, c'est déjà quelque chose, mais pas assez pour permettre à tous ces éléments remarquables de se réunir afin de former un tout magnifique, digne de la grande et merveilleuse cité qu'est Rouen, et de la province tout entière où une semblable société aurait une action considérable.

A Toul, M. Bordes fut plus heureux, grâce à l'opiniâtreté de M. Oury et à sa Société de Sainte-Cécile affiliée à la Scola et n'exécutant que son répertoire. Les idées de la Scola sont sous bonne garde, aussi la fête de sainte Cécile de 1896, sous la présidence de M. Bordes, fut-elle particulièrement remarquable. La Société de Sainte-Cécile de Toul exécuta sous la direction de M. Bordes la messe *Quarti toni* de Vittoria. Sa Grandeur Mgr l'Evêque de Nancy présidait. Homme aux idées fort arrêtées, il fut difficile d'obtenir de lui les mêmes encouragements que de beaucoup d'autres de ses collègues de l'épiscopat français. Il est l'ennemi juré de la réforme grégorienne, pas au point cependant de Mgr Laty, évêque de Châlons, qui ne craignit pas de descendre lui-même dans la lice, même un peu au détriment de son prestige épiscopal. Néanmoins Mgr Turinaz daigna prendre la parole aux fêtes de Toul et encourager les travaux de la commission, que présidait le R^me^ Père Dom

Pothier. Les bases de la société furent jetées et une réunion postérieure fut décidée à Nancy où fonctionne, affiliée à la Scola et absolument inspirée d'elle, la belle maîtrise de Saint-Léon que fonda M. l'abbé Pène et que dirige maintenant M. Albrech. Cette réunion, que je sache, n'eut pas lieu, ou du moins elle eut lieu à la salle Poirel, sous la présidence de M. Vincent d'Indy et l'assistance de M. Ropartz, l'hiver suivant, mais sous forme d'une simple séance de propagande sans but arrêté d'avance.

Ces demi-succès n'étaient pas faits pour ralentir l'action de la Scola, et à même où des groupements compacts, comme en Poitou, ne pouvaient s'établir, les idées de la Scola et leurs interprètes ne trouvaient pas moins un excellent accueil. C'est ainsi que pour la Société de Normandie, M. Bordes fut invité par deux fois à faire des conférences, assisté de groupes de chanteurs. Il fut ainsi à Caen, où en présence de Mgr Hugonin, évêque de Bayeux, il put exposer le programme de la Scola devant une assistance des plus favorables. Il avait dans cette sérieuse et historique cité pour le seconder un homme de valeur, mort depuis, M. Dupont, organiste de Saint-Pierre, et de jeunes initiatives comme celle de M. l'abbé Masselin. Là encore le R^me^ Père Dom Pothier assistait M. Ch. Bordes. Un groupe vocal d'amateurs stylés par M. Dupont chantèrent le répertoire de la Scola. Il est fâcheux que la mort du sympathique organiste ait dispersé ces éléments déjà si bien stylés. Il se trouvera peut-être un jour un nouveau M. Dupont. Les hommes passent, mais les idées demeurent. La vie n'est-elle pas un perpétuel recommencement ? Aussi M. Bordes a-t-il bien raison de ne pas se décourager.

La Scola fut plus heureuse au pays basque ; nous n'en voulons comme preuve que la fondation et l'existence de cette si intéressante Scola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz, qui a donné déjà tant de preuves de vitalité. Mais avant de parler des fêtes de Saint-Jean-de-Luz de 1897, parlons de celles de Bilbao de 1896, qui eurent lieu à la suite du concours musical de Bilbao les 29, 30 et 31 août 1896, et où MM. Guilmant, Planté, d'Indy, Ch. Bordes se rencontrèrent comme membres du jury à côté de MM. Pedrell, Tebaldini, etc., représentant la reforme musicale religieuse en Espagne et en Italie. De la réunion même de ces hommes naquit l'idée d'une sorte d'assise musicale religieuse de la Scola dans la curieuse ville espagnole. C'était la première fois que les *trois sœurs latines* étaient réunies dans la personne de sérieux représentants de la musique de chaque pays pour discuter ces questions. Dire qu'on y fit beaucoup de besogne, ce serait calomnier l'Espagne qui nous recevait. Néanmoins on y prit langue, et qui sait si ce n'est pas à Bilbao que M. Bordes conçut l'idée chère, qu'il n'a pu mettre en pratique encore d'une *association latine* pour la réforme du chant religieux, qu'il a à cœur depuis si longtemps, sorte de *Cœcilien Verein latine* que l'on pût opposer à la *Cœcilien Verein* de Ratisbonne. Un jour viendra où nous apprendrons peut-être qu'il est arrivé à ses fins. Je sais que d'ores et déjà de grands projets se perpètrent, à Barcelone, où l'admirable *Orféo catala* peut être un moyen d'action puissant. Mais parlons de la Société régio-

nale des Pyrénées et des Landes et de la Scola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz.

*
* *

Une tournée mémorable des Chanteurs, une des plus belles de leur carrière, organisée par M. Francis Planté, le grand pianiste, ami de la Scola, les 4, 5, 6 et 7 janvier 1896, aida beaucoup à la formation de la société régionale projetée. A Bayonne, à Tarbes, à Aire-sur-l'Adour M. Bordes fit des conférences. Dans ces mêmes villes et en plus à Pau, à Saint-Jean-de-Luz et à Mont-de-Marsan les Chanteurs chantèrent. Le meilleur accueil leur fut reservé. Ce fut une tournée vraiment triomphale.

Mais ce n'est que l'été suivant qu'une fête d'un caractère vraiment fécond fut instituée à Saint-Jean-de-Luz et ce avec les éléments *autochtones,* ce qui est la meilleure preuve de l'action de la Scola. Nous voulons parler des fêtes de Saint-Jean-de-Luz où comme à Niort l'année précédente, une action commune fut combiné entre la Scola et la *Société d'Ethnographie et d'art populaire.* Les fêtes durèrent deux jours à Saint-Jean-de-Luz, les 21 et 22 août 1897, et sous la présidence d'honneur de Sa Grandeur Mgr l'Evêque de Bayonne. Elles furent magnifiques. La fête de l'Assomption en avait été les prémices. C'est là que se manifesta pour la première fois la *Scola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz*, fondée par M. Bordes et M. l'abbé Flément à la suite des fêtes et qui pour elle seule vaut tous les efforts tentés par la Scola dans ce diocèse où ses idées ont marché leur chemin et où, à défaut de société établie, de nombreux centres d'action se sont fondés dans les séminaires et les maisons d'éducation, voire même les paroisses pour aider l'action de la Scola et suivre ses principes. Les fêtes de Saint-Jean-de-Luz du 21 août 1897 ne furent donc pas stériles. M. Bordes les paya d'une phlébite, mais le R. P. Mocquereau, appelé en toute hâte, vint l'assister et le remplacer auprès de ses chers Basques. Depuis, la Scola de Saint-Jean-de-Luz n'a jamais cessé de fonctionner, elle est l'orgueil de la petite cité, un exemple vivant à donner à tous les timorés ou les hostiles à toute réforme, et la joie de tous les baigneurs de la petite plage basque qui, surpris de tant de perfection dans les chants et séduits par leur beauté, s'en retournent par le monde chanter les louanges de la Scola. On nous dit que l'existence même de l'œuvre est menacée par suite de l'état de santé de son infatigable directeur l'abbé Flément, appelé à d'autres fonctions ecclésiastiques. Ce serait un désastre, et la Scola de Paris pourra justement en porter le deuil, car cette fille de son sang est vraiment digne d'elle.

Avant de terminer ce qui a trait à la section des Pyrénées et des Landes, il est juste de dire deux mots de la fondation malheureusement temporaire d'une remarquable *Scola* d'exécution chorale formée d'amateurs, à Tarbes, par les soins de M. Canton, de M. l'abbé Brau et de M. Delgay. Le départ de ce dernier et les occupations de banquier de M. Canton arrêtèrent la jeune société en plein développement. On commençait à la demander, non seulement dans toutes les paroisses de

la ville, mais à Bagnères, à Pau, à Lourdes. C'était un magnifique moyen d'action. A citer aussi pour les Landes la remarquable maîtrise des enfants de Saint-Vincent-de-Paul à Dax qui toujours fonctionne, et où sont formés dans les idées saines de jeunes lazaristes qui renouvelleront un peu par la suite le goût du clergé.

*
* *

Il nous tarde de finir l'énumération de tout ce qui se fit d'utile dans cette curieuse année de 1896, une des plus remplies de la Scola et où l'on paraît le plus s'être occupé du chant religieux. Je n'en veux comme mémoire que les deux congrès de Reims et de Milan, où notre action n'était pas directe comme à Bordeaux, mais où nous fûmes invités.

Pour terminer, citons parmi nos moyens d'action extérieurs, bien qu'elles aient été faites à Paris, les *huit conférences sur le chant grégorien* du R. P. Dom Mocquereau, que la Scola donna à l'Institut catholique les 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17 et 18 décembre 1896. L'Institut catholique ce n'était pas la Scola de la rue Stanislas, et ce n'était pas non plus une terre tout à fait étrangère, mais c'était un asile neutre où nous espérâmes, mais bien en vain, attirer les curés et maîtres de chapelle de Paris, les jeunes prêtres, etc., afin d'aider au développement de la réforme. Mais hélas ! à part quelques vieilles dames et deux ou trois soutanes étrangères, les seuls élèves de la Scola, encore peu nombreux alors, suivirent assidûment les conférences du savant moine. Ceci ne nous surprend guère de Paris profondément enfoui dans l'ornière et le mauvais goût, servi par ailleurs par le monde lui-même dans ce sens, la dernière des villes assurément où les idées de la Scola en matière de chant religieux trouveront de l'écho, car il en est tout autrement en matière de musique générale, et c'est ce qui donna lieu à la transformation presque totale de l'œuvre agrandie, sans qu'elle ait pour cela dévié de son principe premier, au contraire.

*
* *

La lecture de ce chapitre aura peut-être rendu le lecteur rêveur sur la réussite de nos créations de sociétés régionales départementales, et l'on déplorera que M. Bordes ait échoué dans sa mission. Il n'en est rien, car il n'y a pas de forces perdues ni d'efforts stériles. Tout compte dans la nature.

Si la forme de sociétés régionales à créer dans les départements n'a pas réussi, c'est qu'elle n'était pas bonne, la meilleure preuve est que les moyens d'action institués pour y aider ont subsisté et fonctionnent tous pour la plupart. Les hommes n'aiment pas toujours à se solidariser, surtout les musiciens ; ils se vilipendent et se contrarient à qui mieux mieux, et ce n'est pas dans le monde ecclésiastique qu'il faut aller chercher la concorde. M. Bordes s'est vite rendu compte de cette vérité, aussi ce sont les *initiatives individuelles* qu'il sollicite maintenant et qu'il encourage ; nous ne donnerons comme exemple que le

dévoué M. Messerer, l'âme de la magnifique *Scola de Marseille* qu'il ne nous appartient pas d'exalter, comme ayant été fondée hors de notre période de dix années d'études. Il en est de même à Avignon, dont nous parlerons tout à l'heure, et à Nîmes, où sans le secours de M. Bordes, par la seule force de *l'exemple*, vient de se fonder une Scola à l'instar de celles de Marseille et d'Avignon. La Scola de Paris se gardera bien de les unir pour fonder une société régionale de Provence, sinon en vue d'une exécution modèle des *Béatitudes*, par exemple. Qu'elles vivent de leur vie propre, qu'elles naissent spontanément par *l'exemple* et surtout qu'elles trouvent des chefs dignes d'elles, et on sera sûr que bonne besogne sera faite. Parlons maintenant des fêtes et de la Scola d'Avignon.

Les fêtes d'Avignon des 5, 6 et 7 août 1899.

Comme dans le Sud-Ouest, c'est une tournée des *Chanteurs de Saint-Gervais* qui éveilla de leur torpeur bien des initiatives dans le Sud-Est où ils se rendirent en décembre 1898. On ne saurait trop reconnaître les bienfaits de ces tournées de propagande qui portèrent aux quatre coins de la France le renom de la Scola et l'excellence de ses principes. Donc le 11 décembre 1898 les *Chanteurs* partaient pour la vallée du Rhône. Les villes visitées furent Valence, Avignon, Nîmes, Montpellier, Béziers, Narbonne, Aix, Marseille, Hyères, Toulon, Nice, Monte-Carlo et Tarascon. Avant de nous arrêter tout particulièrement sur la campagne menée à Avignon, voyons si la tournée porta quelque fruit. A Valence, l'évêque, Mgr Cotton, nous envoya à la Scola un jeune prêtre, M. l'abbé Pinet, actuellement organiste du grand orgue de la cathédrale, où il a constitué un petit chœur de chant qui exécute d'une façon fort satisfaisante les motets palestriniens et modernes du répertoire de la Scola. A Nîmes, nous avons signalé déjà la création d'une Scola due surtout à l'exemple qu'alla donner dans l'antique cité romaine la Scola d'Avignon, dont nous parlerons tout à l'heure. A Montpellier, où une maîtrise encore subventionnée existe, mais sans grand profit pour l'art, nous n'avons pu nous assurer jusqu'à ce jour que de la bienveillance du prélat éclairé qui dirige si bien le diocèse. A Béziers, une maîtrise fonctionne à l'église de la Madeleine et nous lui devons quelques excellentes exécutions. A Narbonne, il y eut une tentative à Saint-Just, qui ne fut pas couronnée de succès ; mais dans le diocèse il y a, à 7 kilomètres de Carcassonne, la petite paroisse de Preixan où un vieux curé, féru des idées de la Scola, M. l'abbé Bouichère, a su réaliser un tour de force qui mérite d'être signalé ici. Parmi les 600 âmes que compte sa paroisse, M. Bouichère a sur éunir 25 jeunes gens pour tenir son lutrin et exécuter parfaitement le chant grégorien sur les livres de Solesmes. A 25 jeunes filles il a appris la musique, et unies au groupe des hommes il leur fait exécuter, sous sa direction et sans accompagnement, toutes les pièces palestriniennes du répertoire de Saint-Gervais. Quant au peuple, il chante les ordinaires de messe et les

psaumes alternant avec le lutrin. Cela tient du prodige, et la Scola a droit d'être fière d'avoir été véritablement l'inspiratrice de cet *exemple vivant* de l'excellence de sa doctrine. Combien de modestes petits groupes existent ainsi disséminés en France et que nous ne connaissons pas ! On nous en révèle chaque jour, dans les Alpes, dans les Vosges, en Bretagne. Si le haut clergé encourageait un peu de semblables initiatives, à quels merveilleux résultats n'arriverait-on pas ? A Aix nous n'avons jusqu'à ce jour recueilli que des amis ; il y a là des influences contraires à détrôner, c'est bien à quoi nous tendons en cherchant à choisir la si intéressante ville comme un des centres futurs de nos assises. Quant à Marseille, c'est la terre élue de la Scola ; nous ne pouvons dire ici ce qui s'y créa en 1901, mais nous pourrons chanter bien haut l'excellence de la magnifique maîtrise de Saint-Joseph due à l'abbé Mandre, curé de la paroisse, et au si sympathique abbé Grosso, prêtre salésien, malheureusement parti de Marseille maintenant. Cette maîtrise, qui devança même la Scola de quelques années, s'y rallia aussitôt et combattit comme nous le bon combat. Les *Chanteurs de Saint-Joseph*, dignes émules des *Chanteurs de Saint-Gervais*, sont comme eux épris du même idéal. Ce sont des artistes. Honneur à eux.

Quant aux autres villes, Hyères, Toulon, Nice, Monte-Carlo, il ne s'y est pas produit, que je sache, quelque chose de bien probant, sauf à Toulon, je crois, où des tentatives se font jour.

Mais arrivons à Avignon qui fut pendant quelque temps, avant que Marseille la devançât, la ville élue de la Scola. Lors de sa première visite à Avignon avec ses *Chanteurs*, M. Bordes fut invité par Sa Grandeur Mgr Sueur à venir faire une conférence à son palais archiépiscopal. L'accueil du prélat fut des plus courtois, et en termes excellents il assura la Scola de tout son dévouement à l'œuvre. Le lendemain, les Chanteurs, après avoir donné un concert la veille, chantaient à Saint-Pierre la *messe du Pape Marcel.*

Mais voici venir les fêtes d'Avignon d'août 1899, dont les *Chanteurs* favorisèrent l'éclosion en visitant une première fois la cité des papes. Annoncées d'abord dans la *Tribune* pour les 13, 14 et 15 août, elles eurent lieu les 3, 4 et 5 août. L'archevêque en avait accepté la présidence ; un comité local d'hommes dévoués, à la tête desquels nous voyons M. Jules Tracol (mari de la si excellente interprète Mme Jules Tracol, à la voix magnifique), en assura l'exécution. Le programme était superbe. Conçues sous forme de *Triduum à la Vierge*, les fêtes consistèrent en trois grandes cérémonies en l'honneur du Rosaire, où chaque mystère glorieux, douloureux et joyeux était commenté musicalement par des répons ou pièces de chant polyphonique, correspondant à chacun des mystères. Une dizaine du rosaire récitée entre chaque pièce chantée les isolait les unes des autres et leur donnait à la fois un caractère de piété qui n'échappa à personne. Une telle ordonnance ne pouvait donner qu'une très belle allure aux fêtes. Le reste du temps de la journée se divisa en messes grégoriennes et polyphoniques chaque matin, en entretiens-conférences et le soir en concerts

spirituels, et en une remarquable conférence de M. Brunetière sur le *Génie latin*. Les fêtes se terminèrent par un magnifique concert à l'église des Carmes, où furent exécutées la deuxième partie de la *Résurrection du Christ* de l'abbé Perosi et la *huitième Béatitude* de César Franck, précédée du *prologue*. Les solistes étaient Mlle Eléonore Blanc, Mme Warmbrodt, M. Daraux. Les chœurs étaient formés des Chanteurs de Saint-Gervais de Paris, des Chanteurs de Saint-Joseph de Marseille et des éléments groupés à Avignon, qui, coordonnés à la suite des fêtes, devinrent la *Scola d'Avignon* ; en tout 200 exécutants. Ce fut merveilleux. Jamais succès ne fut plus grand. Les assises comptèrent plus de 600 congressistes, venus de tous les coins du Midi ; toute la ville s'y joignit ; les églises regorgeaient, on ne vit jamais assistances pareilles et tout eût été pour le mieux si la politique, l'infâme politique, n'était venue s'en mêler. Le parti antireligieux, dreyfusard et avancé d'Avignon, que des fêtes aussi pacifiques et aussi belles énervaient, se mit en demeure de les entraver. On siffla M. Brunetière, l'archevêque ; MM. d'Indy et Bordes furent malmenés par la foule et eurent leurs vêtements en lambeaux. Chaque soir on se cogna dans les rues, des devantures furent brisées, des horions donnés. Tout ceci à propos d'un congrès de musique religieuse ! Les têtes sont chaudes dans le Midi.

Ainsi se terminèrent les fêtes d'Avignon. Quelles en furent les conséquences ? Mgr l'archevêque, encore bien disposé aux tentatives de l'œuvre, facilita de tout son pouvoir la réouverture de la maîtrise de Notre-Dame des Doms ; des maîtres furent trouvés, la Scola de Paris en fournit même quelques-uns ; M. Bordes passa plusieurs journées, assisté de M. l'abbé Chassang, maître de chapelle, pour courir toute la ville à la recherche de voix d'enfants ; il en réunit une quarantaine, la maîtrise était fondée, tandis que simultanément la *Scola* d'exécution chorale s'affirmait par des concerts excellents. Composée de plus de soixante-dix voix, elle entreprit l'étude et l'exécution de grandes œuvres où elle réussit avec bonheur. Confiée malheureusement à la direction d'un chef incapable et hostile à son esprit, elle faillit péricliter ; ce fut l'ère des difficultés qui commençait ; l'archevêque, de son côté, écoutant trop les mots d'ordre qui pouvaient lui venir du monde officiel de Paris, toujours hostile à la Scola, tint à ce que la maîtrise et la *Scola chorale* fussent bien distinctes l'une de l'autre. Il comptait en nous sacrifiant sur un secours pécuniaire du gouvernement pour sa maîtrise, il l'attend encore, et la maîtrise périclite, tandis que la Scola d'exécution, ayant enfin trouvé en la personne de M. Gabriel Saint-René-Taillandier un chef remarquable et énergique, va aux nues. On la demanda à Nîmes, puis à Arles. Ses adhérents sont pleins d'ardeur, mais aussi ses ennemis locaux pleins de fiel. Des divisions intestines se produisent ; M. Saint-René depuis se retira sous sa tente ; un rappel s'impose, car la vaillante société ne demande qu'à vivre, qu'à continuer à rendre de grands services dans les paroisses où on la subit plutôt qu'on ne la désire, mais où elle s'impose par la force de sa valeur même. Il est à souhaiter que son action ne s'éteigne pas. L'exemple de la

magnifique Scola de Marseille est là pour stimuler son zèle ainsi que la naissance de sa rivale de Nîmes. Nous espérons qu'elle vivra. La Scola qui la fit naître compte encore sur elle et ne doute pas un instant de sa vitalité.

XI

DÉVELOPPEMENTS DU BUREAU D'ÉDITION. — LA « TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS »

Au chapitre v de cette étude nous avons parlé de la publication de l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs*, véritable monument élevé à la gloire des grands maîtres du XVIe siècle et à leur connaissance. Depuis, le Bureau d'édition de la Scola n'a fait que s'accroître, plusieurs collections nouvelles ont vu le jour et il est de notre devoir de les signaler à nos lecteurs comme faisant partie de l'action générale de l'œuvre.

C'est ainsi que M. Bordes conçut, aux environs de 1897, la création du *Répertoire moderne de musique vocale et d'orgue* qui a pris un développement considérable. M. Bordes, en créant cette nouvelle collection, voulut répondre aux gens qui l'accusaient de ne s'occuper que de la restauration de l'art ancien.

En outre, n'était-ce pas obéir à ce quatrième but et moyen d'action de la Scola qui se trouvait inscrit sur tous les programmes de l'œuvre : *Création d'une musique religieuse moderne ?* Nous savons combien cette prétendue outrecuidance de la Scola fit enrager de gens. N'existait-elle pas, la musique religieuse moderne, ou tout au moins les productions de nos meilleurs maîtres de chapelle actuels n'en tenaient-elles pas lieu ? M. Bordes a pensé le contraire en publiant son *Répertoire*. Non seulement la musique religieuse moderne est en contradiction directe avec la liturgie, mais elle blesse le plus souvent le bon goût. En créant son *Répertoire* moderne, la Scola répondait à un besoin, satisfait à l'étranger par la société de Sainte-Cécile allemande et depuis par la maison Capra à Turin. Moins sévères, moins fermées aux innovations harmoniques modernes, les productions de la Scola se recommandent par un grand souci du respect des formes données par les maîtres anciens, tout en en rajeunissant la langue. Tels motets, comme celui de M. Vincent d'Indy : *Deus Israel conjungat vos*, d'une si admirable écriture et d'un si beau sentiment, vont jusqu'aux confins des hardiesses harmoniques, tout en restant d'une écriture contraprontique admirable, tandis que M. de la Tombelle, plus sage, nous a donné une suite de motets délicieux d'un sentiment religieux admirable et absolument pratique pour les chœurs même les plus modestes, tel ce délicieux *Benedicta es tu* qui a tant de succès. Nous voudrions citer une à une toutes les pièces de ce beau répertoire, mais la place nous manque ; nous citerons au hasard les noms de M. Ch. Bordes, de M. Guy Ropartz, de M. l'abbé Boyer, etc., etc., à qui nous devons des

pages vraiment exquises. Le répertoire se compose actuellement de plus de cent morceaux [1].

*
* *

A la suite de ce répertoire, M. Bordes publia, sous le titre de : *Le Chant populaire*, des pièces faciles, soit en langue vulgaire, soit en latin, cantiques, pièces monodiques, etc., absolument *populaires* et à la portée de tous les chanteurs, même les plus modestes.

Les cantiques de M. Bordes et notamment son *Mariale* sont les modèles du genre. A côté de ces cantiques, nous trouvons des rééditions de cantiques populaires anciens vraiment artistiques, tels ces *Cantiques spirituels* du Père Sandret et ces adorables cantiques populaires bretons et basques que nous rééditèrent et harmonisèrent MM. Guy Ropartz et Ch. Bordes.

Dans la série sur textes latins, nous remarquons comme très pratique la publication en notation moderne avec harmonisations des messes de plain-chant et d'offices des grandes fêtes, telles ces *Mèlodiæ paschales* et *natales* qui nous initient au trésor grégorien de Pâques et de Noël.

* *

Le Bureau d'édition nous donna depuis une collection des plus intéressantes qui complète à vrai dire la série des vieux maîtres de l'art religieux. Je veux parler de la collection *Concerts spirituels*, documents pour servir à l'histoire de la musique religieuse de concert. Cette collection consacrée aux maîtres de la *basse continue* des XVIIe et XVIIIe siècles, Carissimi, Schütz, Marc-Antoine Charpentier, Rameau, Bach, etc., qui, à proprement parler, n'ont pas écrit pour l'église, mais qui n'en sont pas moins des maîtres religieux du plus grand intérêt. Les fascicules de cette collection contiennent des chefs-d'œuvre et nous ne saurions trop en encourager l'étude. La collection contient actuellement plus de six cents pages gravées : des histoires sacrées de Carissimi, des petits concerts spirituels de Heinrich Schütz, des histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier, le si intéressant maître français du XVIIe siècle à peine connu. Les chœurs originaux d'*Esther* et d'*Athalie* de J.-B. Moreau, des motets et dialogues spirituels des maîtres français, italiens et allemands : Rameau, Charpentier, du Mont, Campra, Lulli, Legrenzi, Carissimi, Schütz, etc... M. Bordes propose en outre plusieurs livres d'airs choisis extraits des cantates de Bach avec les instruments principaux indépendants, des duos et deux cantates déjà parues. Cette collection, admirablement conçue, est appelée à avoir le plus grand succès et à jeter tout un jour sur cette période de notre histoire musicale à peine connue. C'est le digne pendant de l'*Anthologie des maîtres du XVIe siècle*.

1. L'édition du *Répertoire moderne* se fait de compte à demi entre l'auteur et la Scola ; c'est une très intéressante tentative de mutualité artistique que la *Scola* continuera par la suite pour les productions de ses maîtres et élèves, sous le titre de l'*Edition mutuelle*, dont nous ne pouvons parler ici.

La « Tribune de Saint-Gervais ».

Nous avons parlé plus haut de la *Tribune de Saint-Gervais* lors de sa fondation, mais il est juste de dire en quelques mots l'action qu'elle a pu avoir et ses développements. Créée comme premier moyen d'action de la Scola, la *Tribune de Saint-Gervais* a rendu à l'œuvre d'immenses services. Nous ne pouvons ici en publier tous les sommaires. Nous nous bornerons à citer au hasard des tables les matières les plus intéressantes qui y virent le jour.

ANNÉE 1895.

Michel Brenet. — Notes sur l'histoire du motet.
André Pirro. — De la notation proportionnelle.
Julien Tiersot. — Le chant populaire dans la musique religieuse aux xve et xvie siècles.
Alexandre Guilmant. — Du rôle de l'orgue dans les offices liturgiques.
Michel Brenet. — L'oratorio (étude historique).

ANNÉE 1896.

Dom A. Mocquereau. — L'art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères.
Ch. Bordes. — La musique figurée de ses origines à la décadence de l'école romaine.
André Pirro. — Les anciens maîtres de l'orgue.

ANNÉE 1897.

Pierre Aubry. — L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique religieuse au moyen âge (tiré à part).
Michel Brenet. — Les anciennes Passions en musique.
Vincent d'Indy. — L'art en place et à sa place.
André Pirro. — Les chorals de J.-S. Bach.

ANNÉE 1898.

Pierre Aubry. — Le rôle du chant liturgique et sa place dans la civilisation générale du moyen âge (tiré à part).
R. P. Dom Parisot. — Essai sur les tonalités du chant grégorien.
Ch. Bordes. — La mélodie continue dans la musique religieuse et dans le drame musical.
Michel Brenet. — La musique dans les couvents de femmes.
André Pirro. — Les organistes français du xviie siècle.
Joannès Thibaut. — La musique byzantine et le chant liturgique des grecs modernes.

ANNÉE 1899.

Michel Brenet. — Additions inédites au traité de Dom Jumilhac, *la Science et la pratique du plain-chant* (tiré à part).
A. Gastoué. — Le chromatisme byzantin et le chant grégorien.
Michel Brenet. — Jean Mouton.
Henri Quittard. — Elzéar Genet dit *Il Carpentrasso*.
Pierre Aubry. — L'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France du moyen âge à la Révolution.
Pierre Aubry. — Les proses.
Michel Brenet. — La musique sacrée sous Louis XIV.
Constant Pierre. — Notes inédites sur la musique de la chapelle royale.
André Hallays. — Racine poète lyrique (tiré à part).
Vincent d'Indy. — De Bach à Beethoven (id.)

Romain Rolland. — Le drame religieux au xviie siècle.
F. Brunetière. — Le génie latin (tiré à part).

ANNÉE 1900.

Vincent d'Indy. — Une école de musique répondant aux besoins modernes (tiré à part).
André Pirro. — Heinrich Schütz.
Henri Quittard. — Giacomo Carissimi.
Amédée Gastoué. — La musique religieuse au moyen âge.
André Pirro. — Louis Marchand (1669-1732).
André Hallays. — La maison de la Scola (tiré à part).

La *Tribune de Saint-Gervais* pendant trois ans tira à 16 pages par mois; en 1898, elle atteint 24 pages ; en 1899, elle se développe encore et tire à 32 pages. Nous savons que le désir de M. Bordes est d'arriver à lui donner l'expansion d'une grande revue offrant à ses lecteurs au moins 64 pages, tout en élargissant son cercle d'action et y ajoutant aux questions musicales purement religieuses celles de la musique générale. Nous ne saurions donc trop encourager nos lecteurs à s'abonner à la *Tribune de Saint-Gervais*, c'est lui assurer l'avenir et les développements qu'elle comporte [1].

XII

SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS AU VIEUX PARIS

Que venaient-ils faire dans cette galère ? pourrait-on dire aux vaillants Chanteurs, si l'on considère sans trop y réfléchir l'étrange petit vaisseau gothique qui était suspendu sur la Seine dans cette foire excentrique qu'était le coin dit du Vieux Paris pendant l'Exposition universelle de 1900. Certains critiquaient, d'autres acceptaient cette fantaisie. Il ne faudrait pas connaître Charles Bordes pour le croire capable d'abandonner une piste même osée qui pouvait servir en quelque sorte, voire d'une façon détournée, ses vues et son action. N'a-t-on pas vu dans la Rome antique les saints aller prêcher dans les tavernes et les lupanars? mettons que cela se passait à Byzance ; aussi ne recula-t-il pas sur l'étrange exhibition qu'il allait faire de ses Chanteurs. Il est juste de dire que, comme bien des choses à l'Exposition, le Vieux Paris rêvait de fastes artistiques dont il fallut vite rabattre. M. Ed. Colonne et son orchestre n'a-t-il pas fonctionné devant les banquettes dans une salle immense en ce même lieu ? Et puis M. Bordes s'était arrangé de façon qu'il restât maître de son église et que lui seul pût y donner des concerts. Aussi, chose singulière, alors que le Vieux Paris abandonnait un à un tous ses attraits et tombait dans la parade foraine la plus provin-

1. La Scola a fait paraître depuis un petit bulletin de pure propagande pour ses concerts : les *Tablettes de la Scola*, nées depuis 1900 ; il ne nous appartient pas d'en parler ici.

ciale, Saint-Julien des Ménétriers seul attirait le monde, et tandis que tout faisait faillite autour de lui, seul il restait debout sans que jamais de ses vitraux entr'ouverts cessèrent de s'échapper des fragments divins de divines mélodies liturgiques où les voix enlacées des beaux motets palestriniens.

Quel fut le résultat pratique? C'est que plus de 60.000 personnes — le chiffre est officiel— franchirent le seuil de la petite église et séjournèrent quelque temps à ces *petites Heures de Saint-Julien* qui duraient à peine vingt minutes, et ce tous les quarts d'heure, de trois heures à six heures chaque jour, depuis l'ouverture de l'Exposition jusqu'à la clôture, sans que les chanteurs se soient arrêtés un seul jour. Sur ces 60.000 personnes, mettons que 10.000 seulement y aient pris quelque plaisir, voici dix mille âmes à qui la parole grégorienne ou palestrinienne n'aura pas été inutile. Merci donc à la vaillante petite équipe de *quatorze chanteurs* qui pendant plus de six mois surent jusqu'au dernier jour donner ce bel exemple de conscience et de foi artistiques sans se départir jamais de cette bonne humeur qui présidait à ces petits concerts intimes, sans qu'ils perdissent pour cela la juste mesure de gravité qui convenait au répertoire chanté. Je n'oublierai pas cette petite tribune gothique séparée comme un diptyque, où le rideau une fois tiré on voyait ces sept dames coiffées de la mantille, leur papier à la main, entourées de leurs partenaires ténors et basses qu'on devinait, qu'on entendait plutôt qu'on ne voyait, avec le petit orgue blanc à la montre brillante qu'on leur enleva malheureusement vers le milieu de l'Exposition. Le diptyque était animé, et il est à regretter que quelque peintre n'ait pas fixé cette maîtrise moderne pour en faire des panneaux d'orgue à la façon d'autrefois. Le lieu manquait de recueillement. On y entendait un peu trop les trompettes ; mais il était calme à souhait à certaines heures, et ces bancs de bois (que nous retrouvons plus tard à la salle de concert de la Scola, étaient doux aux pauvres harassés de la grande foire universelle. Les *petites Heures de Saint-Julien des Ménétriers* n'apprirent rien de nouveau aux Parisiens ; elles convertirent quelques provinciaux, quelques ecclésiastiques, il y en avait des théories à Saint-Julien, on en remarqua un qui y vint quinze jours de suite, espérons que ce n'était pas un maniaque ; mais ce fut surtout à l'étranger que l'action porta. Pour beaucoup, les *Chanteurs de Saint-Julien des Ménétriers* sont plus connus que ceux de Saint-Gervais et si M. Bordes tentait une nouvelle aventure de ce genre dans une grande exposition étrangère ou américaine, c'est sous le nom de *Saint-Julien* qu'il y ferait fortune. L'idée est à creuser. Mais ne donnons pas d'idées à M. Bordes, il en a souvent déjà trop pour les mener à bien, et qu'il nous pardonne si nous lui renouvelons la boutade d'un de nos camarades qui l'estime tout particulièrement, mais qui nous fit bien rire, un jour, en lui disant qu'il avait « l'instinct d'un forain dans une âme d'artiste ».

L'équipée du Vieux Paris l'a un peu prouvé, mais l'artiste malgré tout sut bien diriger le forain, et la collaboration des deux esprits fut

féconde, et au seul point de vue financier aida grandement à la fondation de la Scola de la rue Saint-Jacques dont nous allons étudier maintenant la création.

XIII

LA FONDATION DE LA RUE SAINT-JACQUES

La Scola ne pouvant plus tenir dans les locaux de la rue Stanislas, les récents agrandissements faits dans l'immeuble du 11 ayant donné des résultats absolument impratiques, M. Bordes résolut de chercher les moyens de s'établir plus largement ailleurs. Une visite de M. l'abbé Vigourel lui en donna l'occasion.

Le saint et si modeste directeur du chant religieux au séminaire de Saint-Sulpice, qui rend tant de services à la cause du chant grégorien et qui nous promet, grâce à ses efforts, une génération de jeunes prêtres un peu plus éclairée que l'ancienne sur ces questions, vint donc proposer à M. Bordes les locaux de la maison Saint-Jacques, succursale provisoire du Séminaire Saint-Sulpice, ancienne école Lacordaire fondée par le Père Didon, ancienne maison Notre-Dame et surtout ancien prieuré des bénédictins anglais au XVIIe siècle, qui recueillit Jacques II et qui, après deux siècles, est restée la propriété des Evêques anglais, malgré la révolution bien de main morte, actuellement encore propriété anglaise sous la tutelle de l'Etat français. Les locaux étaient magnifiques, spacieux à souhait, on y pouvait loger non seulement la Scola et tous ses services, mais la maison de famille et y installer même une salle de concert. Tout ceci ne fut pas sans entraîner de gros frais de transformation de l'immeuble ; mais M. Bordes est un téméraire, et que ne fait-on pas sans argent ?

Pour s'assurer la possibilité de l'entreprise si en dehors des moyens de la Scola, qui arrivait avec tant de peine à cette époque à boucler son budget rue Stanislas, M. Bordes fit appel à trente de ses amis, afin de constituer un emprunt de trente parts de *mille francs* remboursables dans dix ans et rapportant aux prêteurs 3 o/o d'intérêt. Ce n'était point encore une commandite, ni une constitution de société, M. Bordes, avec juste raison, ne voyant pas sans danger l'essai d'une mise en société de la Scola qui n'avait point encore donné entièrement sa mesure. La tentative pouvait avorter. Aidé de ses amis, il préféra s'affirmer davantage et laisser à son initiative individuelle toute sa liberté d'action. La création d'un conseil d'administration pouvait l'entraver, l'œuvre n'était pas mûre, mieux valait tenter la fortune encore, et aller de l'avant. En grande partie l'avenir lui donna raison, malgré quelques dépenses excessives ; mais ne fallait-il pas montrer l'œuvre grande ? Aussi, sûr d'avoir quelques avances, n'hésita-t-il pas à accepter le lourd loyer de 12.000 francs, sans compter les charges y afférentes, et entreprit-il la transformation totale d'une partie de l'immeuble pour y

installer une salle de concert. Nous avons su, depuis, que ces travaux coûtèrent plus de 17.000 francs. La fortune ne sourit qu'aux audacieux.

Voici la liste des premiers souscripteurs à la fondation de la rue Saint-Jacques.

M. Pierre Aubry.
M. Camille Bellaigue.
Mme Vve Ernest Chausson.
M. Pierre Coindreau.
M. René de Castéra.
Mme de Clercq.
M. Henri Cochin.
M. Marcello Capra, de Turin.
Mme Ducourau-Petit.
M. l'abbé Dibildos.
M. Henri Duparc.
M. Gaston Duval.
M. Ecorcheville.
Mme M. Ephrussi.
Mme Vve Frappier, de Niort.
M. Maurice Fabre.
M. Paul Fournier, de Marseille.
M. Marcel Gaupillat.
Mme de Gallardo.
M. José de Gallardo.
M. et Mme Vincent d'Indy.
M. Raymond Kœchlin.
M. Jean de la Laurencie.
M. de Montesquieu.
M. Francis Planté.
M. le prince de Polignac.
M. Albert Roussel.
M. Auguste Serieyx.
M. Louis de Serres.
M. Roger Trousselle
M. Gaston Vallin.
M. Elie Vidon.

Quelques-uns de ces souscripteurs ne vinrent que la seconde année, notamment Mme de Clercq, M. Henri Cochin, M. Henri Duparc, M. G. Duval, M. Paul Fournier, M. Marcel Gaupillat, M. Louis de Serres, mais c'était faute d'avoir été pressentis par M. Ch. Bordes, car tous peuvent se considérer comme les véritables fondateurs de la Scola de la rue Saint-Jacques et ils y ont quelque mérite.

Voici le fac-simile de l'engagement de souscription tel que l'avait conçu M. Ch. Bordes. Il mérite d'être cité ici :

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je soussigné .....
en vue de participer à la fondation de la « SCOLA CANTORUM », *Société de Musique Religieuse et Classique, m'engage à verser en trois années et par tiers, le 1er Juillet de chaque année, pour faire le premier versement le 1er Juillet 190....., la somme de* **MILLE FRANCS**.

Cette somme sera remise par moi au Comité actuel de direction de la « SCOLA CANTORUM » *sur la signature de son fondateur et directeur M.* CHARLES BORDES.

Elle formera un fonds de réserve et de constitution qui sera déposé entre les mains du Notaire de la SCOLA, *pour être utilisé au fur et à mesure des besoins de l'œuvre.*

Ladite somme, lors de la constitution de la Société anonyme de la SCOLA, *me sera remise en Actions entièrement libérées de cette Société, ou remboursée en espèces, à la volonté des représentants de la* SCOLA.

A défaut de constitution de Société, cette somme devra m'être remboursée dans un délai de **dix ans**, *à partir du premier versement. Elle produira à compter du premier versement des intérêts au taux de* **3** *°/₀ par an, payables annuellement.*

Paris, le .....

SIGNATURE & ADRESSE :

Grâce à cette émission qui lui assurait une réserve d'environ dix mille francs chaque année pendant trois ans, M. Bordes se lança courageusement dans l'exécution, sûr de l'excellence de son action.

*
* *

Au mois de juillet, les locaux furent livrés aux entrepreneurs ; en quelques jours ils furent méconnaissables, cloisons, planchers s'effondrant sous la pioche des démolisseurs ; en un tour de main toute la partie des bâtiments qui regardaient la rue Saint-Jacques et constituaient l'ancienne chapelle des bénédictins anglais fut convertie en salle de concert. M. Bordes aurait dû être plus radical qu'il ne le fut en faisant tomber le troisième étage de l'immeuble qui eût mis à découvert la superbe voûte à caissons Louis XIV de l'ancienne chapelle, afin de la rétablir ainsi dans son état primitif. Il eût eu du coup une merveilleuse salle de concert de plus de mille places où le grand orgue qu'il a installé depuis aurait fait superbe figure. Il eût évité ainsi ces poutres disparates laissées au travers de la salle pour assurer l'écartement des murs de soutènement du

troisième étage laissé debout. Pour pousser plus loin les travaux, il eût fallu 25.000 francs, M. Bordes n'osa risquer un tel coup, il le regrette maintenant; serait-il parfois pusillanime? Telle qu'elle est, grâce à l'adjonction de la chapelle qu'on y fit l'année suivante, la salle de concert de la Scola est une salle charmante d'une acoustique excellente et suffisamment vaste pour les besoins de l'école. Elle contient 500 places. Nous ne voulons pas ici décrire chacune des particularités de ce beau logis, ni en conter l'histoire. Nous préférons renvoyer pour cela nos lecteurs à la conférence si intéressante que fit M. André Hallays, l'érudit flâneur du *Journal des débats*, sur la *Maison de la Scola*, qui parut dans la *Tribune de Saint-Gervais* et fut tirée à part [1]. Mais nous ne pouvons passer sous silence l'existence de ce magnifique salon Louis XIV aux boiseries intactes, de l'époque, qui pour lui seul mérite le voyage de la rue Saint-Jacques.

*
* *

Les 26, 27, 28, 29 et 30 septembre 1900, alors que les travaux d'aménagement des locaux étaient à peine achevés, M. Bordes inaugurait bravement la Scola par des *Assises de musique religieuse* qui durèrent cinq jours.

Par un article de tête de la *Tribune* du numéro de juillet-août 1900, elle annonça officiellement le programme des fêtes, comme plus loin la réouverture des cours dans le nouveau local. Nous y renvoyons nos lecteurs. Dans le numéro suivant, nous lisons le très intéressant compte rendu de ces fêtes. Le Révérendissime Père Dom Pothier présidait, assisté de S. G. Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié, dont la compétence en matière de chant est notoire, et de M. Alex. Guilmant, encore président de la Scola. Plus de cinquante ecclésiastiques et de nombreux laïques assistèrent aux séances. Il y fut donné des concerts avec le concours d'artistes réputés. Pour le chant : Mlle J. Tracol, la grande artiste amateur d'Avignon, l'âme de notre Scola avignonnaise, Mlle Marie de la Rouvière, Mme J. de Lamarre; pour la partie instrumentale : Mme Henri Jossic, la grande pianiste, Mlle Delcourt, M. Armand Parent, etc., M. Alex. Guilmant, l'excellent président fondateur de la Scola, et encadrant le tout, les toujours vaillants Chanteurs de Saint-Gervais. Nous renvoyons pour tout ce qui regarde les détails de ce congrès aux intéressants comptes rendus de Dom J. Parisot et de M. André Pirro dans la *Tribune* de septembre-octobre 1900, où se trouve également la belle allocution d'ouverture de M. Alex. Guilmant. Ce furent des fêtes charmantes, qui affirmèrent le bon renom d'art de la Scola, tout en la présentant dans son nouveau logis.

1. André Hallays : *La Maison de la Scola*, conférence extraite de la *Tribune de Saint-Gervais*, plaquette de 17 pages en vente au bureau d'édition de la Scola, 269, rue Saint-Jacques, à Paris. Prix : 1 franc.

*
* *

Quelques semaines après, les 2 et 3 novembre, M. Vincent d'Indy ouvrait solennellement les cours de l'Ecole où il est Directeur des études, par un discours qui fit quelque bruit et que nous eussions aimé à reproduire ici dans son entier[1]. Ce même numéro de septembre-octobre de la *Tribune* contient en tête une annonce détaillée de ces fêtes d'inauguration qui furent des plus réussies. Elles durèrent deux jours. Elles ouvrirent le 2 novembre par une cérémonie semi-liturgique à la petite chapelle de la maison Saint-Jacques non encore entièrement désaffectée et incapable de contenir tous les fidèles de l'œuvre accourus à cette fête de famille. Par une attention délicate, les morts de la Scola ne furent pas oubliés, et après l'exécution de divers chants liturgiques, la cérémonie se termina par le *Libera* avec absoute à la mémoire des sociétaires défunts et en particulier du pauvre Ernest Chausson, compositeur, élève de César Franck, condisciple de MM. d'Indy et Ch. Bordes, dont on exécuta ensuite des mélodies. M. le chanoine de Bussy, curé de Saint-Gervais, présidait la cérémonie. A son issue, M. d'Indy prit la parole et prononça ce mémorable discours : *Une Ecole répondant aux besoins modernes,* qui souleva tant de tempêtes. Après le discours de M. Vincent d'Indy, M. Guilmant exécuta à l'orgue la Fantaisie et Fugue en *ut mineur* de J.-S. Bach.

Le soir il y eut un remarquable concert avec le *Quatuor Parent*, Mme Jeanne Raunay, etc. Cette séance était consacrée à la mémoire de César Franck et de de Castillon, d'Ernest Chausson et de Guillaume Lekeu ses élèves, qui sont, malgré leur disparition, de la *Scola*, la Scola étant l'œuvre des élèves de César Franck, la radieuse et sereine figure du maître des *Béatitudes*, *le père spirituel de la Scola* rayonnant au-dessus d'elle. N'est-elle pas la continuatrice de ses idées et de son action bienfaisante ?

Le lendemain 3 novembre fut consacré à diverses conférences. MM. Aubry, Emmanuel, Hallays y prirent tour à tour la parole. C'est là que M. Hallays prononça sa conférence sur la *Maison de la Scola* dont nous parlons plus haut. Les fêtes se terminèrent le soir par un grand concert avec soli, chœurs, orchestre et orgue, avec le concours de MMlles Eléonore Blanc, Joly de La Mare, Mme Henri Jossic, Mlle Duranton, MM. Alex. Guilmant, Mimart, Dressen, Barrère, Alex. Petit, Jean David, Alb. Gébelin, les Chanteurs de Saint-Gervais, etc. On y exécuta la magnifique cantate de Bach « Vous pleurerez et gémirez ». L'exécution, sous la direction de MM. d'Indy et Ch. Bordes. Ce fut une belle séance. La salle était pleine. On y voyait des figures amies et ennemies aussi ; beaucoup y revinrent et y constituèrent un public fidèle et choisi, d'autres ne reparurent plus que pour y espionner de temps en temps. Le récent développement de la Scola avait éclaté

1. *Une Ecole répondant aux besoins modernes*, conférence publiée dans la *Tribune de Saint-Gervais* et tirée à part, 12 pages. Prix : 1 franc.

comme une bombe dans Paris. Beaucoup y vinrent par curiosité ou par esprit de dénigrement. De ce jour datèrent bien des jalousies et de sourdes fureurs. L'enfant avait cessé de balbutier dans son berceau de la rue Stanislas, grand comme un petit navire. C'était l'ère de l'adolescence qui commençait, en attendant la majorité à laquelle la Scola vient d'atteindre à l'heure où j'écris ces lignes. Mais je me suis fixé une borne à ma tâche. Les *dix ans d'action musicale* sont révolus, avouons qu'ils n'ont pas été perdus. Une œuvre jeune, déjà grande et forte, a été établie avec courage et opiniâtreté. Il ne lui reste plus que d'être riche pour être tout à fait prospère. Elle est dejà riche de gloire, elle le sera peut-être un jour d'argent; mais ce n'est pas ce qu'ont poursuivi ses fondateurs, Guilmant, d'Indy et Bordes, et en particulier Ch. Bordes, qui est le véritable initiateur de toutes ces choses et qui les a peut-être menées à bien parce qu'il a le mépris de l'argent, qu'il ne croit que médiocrement à son action et que toute sa foi repose dans la seule volonté, l'endurance, l'opiniâtreté et l'amour.

Vive la Scola!

René de Castéra,
Compositeur de musique,
Elève de la *Scola Cantorum*.

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE CHANT GRÉGORIEN

PROFESSÉ A LA « SCOLA CANTORUM » DE PARIS

(*Suite*)

CHAPITRE IV

DES TONS DE LA PSALMODIE

§ I

Le *ton* est une formule mélodique qui sert à chanter telle ou telle partie de l'Ecriture sainte ou de l'office ecclésiastique. Ex.: le ton de l'épître, de l'évangile, des prophéties, de la préface.

Pour le chant ordinaire des psaumes, on se sert de *huit tons* réguliers et d'un usage à peu près général; nous en connaissons déjà plusieurs.

Le ton est établi sur un son principal, nommé *dominante* ou corde récitative.

La dominante des tons est :

1er *la*.		2e *ut*,	généralement transposée dans la notation	*fa*.
3e *si* (autrefois, maintenant *ut*).		4e *ré*,		*sol* ou *la*.
5e *ut*.		6e *mi*,		*la*.
7e *ré*.		8e *ut*,		

Pour l'exécution, on doit transposer ces tons de façon que la dominante notée soit haussée ou baissée à un diapason moyen, s'il s'agit d'un chœur composé de voix moyennes ; ou plus haut, ou plus bas, si les voix des chanteurs sont plus élevées ou plus graves. Nous l'avons indiqué en tête des formules d'après les tons de transposition antiques.

Que les tons soient ordinaires ou solennels, simples ou ornés, réguliers ou irréguliers, la dominante reste toujours la même ; seules les médiantes et finales varient; mais, quand cela est nécessaire, elles sont indiquées dans la notation.

Chaque ton possède encore une *intonation* qui sert au début du psaume, après qu'on a donné l'antienne. Elle est composée de quelques notes qui relient la finale de celle-ci à la dominante du psaume.

Voici les formules ordinaires des huit tons, avec des exemples des modes à la finale desquels ils correspondent :

Transposition pour l'exécution

1er ton
dom. si
fin. mi

a... Gló-ri-a Patri, et Fí-li-o, * et Spirítu-i Sancto. a...

2e
d. la
f. fa ♯

e... Glóri-a Patri, et Fí-li-o, * et Spirítu-i Sancto. e...

3e
d. si ♭
f. ré

i... Gló-ri-a Patri, et Fí-li-o, * et Spirítu-i Sancto (1). i...

4e av. ♮
d. la
f. mi

o... Gló-ri-a Patri, et Fí-li-o, * et Spirítu-i Sancto. o...

4e en A
d. la
f. mi

o... Glóri-a Patri, et Fí-li-o, * et Spirí-tu-i Sancto. o...

5e
d. la
f. ré

ou... Glóri-a Patri, et Fíl-i-o, * et Spirí-tu-i Sancto. ou...

6e
d. la
f. fa

ê... Glóri-a Patri, et Fí-li-o, * et Spirítu-i Sancto. ê...

7e
d. si ♭
f. mi ♭

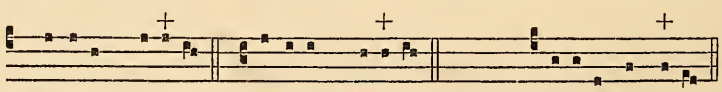
y... Gló-ri-a Patri, et Fí-li-o, * et Spirítu-i Sancto. y...

8e
d. si ♭
f. fa

ô... Gló-ri-a Patri, et Fí-li-o, * et Spirítu-i Sancto. ô...

La petite vocalise, à l'exemple des anciens auteurs, est formée de fragments mélodiques des modes auxquels se rattachent les tons, et tient

(1) Pour les terminaisons de ce genre (*punctum* et *clivis*), la survenante est chantée sur le ton du *punctum :*



3e sæculum sæ*cu*-li. 7e sæculum sæ*cu*-li. peregrin. populo bar*ba*-ro.

lieu d'antienne. Quant aux voyelles, leur ordre est aussi consacré par l'usage ancien pour le numérotage des tons, les voyelles latines d'abord, les voyelles grecques longues ensuite.

Les terminaisons varient, nous l'avons dit, selon la reprise de l'antienne. On remarquera que la terminaison, dans les 5e et 7e tons, est à deux accents.

§ 2

On se sert encore de variantes de ces tons et de tons irréguliers, les uns anciens, d'autres modernes, dont voici quelques-uns :

1e et 6e (simple) — finales comme plus haut

Gló-ri-a Patri, et Fíli-o *ou* et Fíli- o.

1er (à 2 accents)

Gló-ri-a Patri, et Fí-li- o, * et Spirí- tu-i Sancto.

2e (à 1 accent)

Glóri- a Patri, et Fíli- o, * et Spirí-tu-i Sancto.

3e (simple) — finales comme ci-dessus

Glóri-a Patri, et Fí-li- o *

4e

Glóri- a Patri, et Fíli- o * et Spirí-tu-i San-cto.

5e (à 2 accents)

Gló-ri- a Patri, et Fí-li-o, * et Spirí-tu- i Sancto.

6e (à 2 accents) (Royal)

Gló-ri-a Patri, et Fí-li- o * et Spirí-tu-i Sancto.

7e — Néant.

8e

Glóri- a Patri, et Fí-li-o * et Spi-rítu-i Sancto.

peregrin. (à 2 accents)

(Office du dim.) In éxitu Isra-el de *Ægypto*, * domus Jacob de *p*ópulo bárbaro.
(Office des martyrs.) Laudáte pú-eri *Dó*minum,* laudá-te *nó-* men Dómini.
Gló-ri- a Patri, et *Fí*-li- o, * et Spi*rí*- tu-i San-cto.

§ 3

Il y a enfin des tons spéciaux pour le chant solennel du *Magnificat* à vêpres ; ce sont les 1er, 2e et 8e, qui sont donnés dans les livres de chœur.

Il est hors de propos de parler ici des autres tons solennels, car les psaumes avec lesquels on les chantait autrefois ne sont plus en usage : on n'en a conservé que le verset de l'introït et de quelques antiennes, qui sont toujours notés entièrement, là où on doit les chanter.

CHAPITRE V

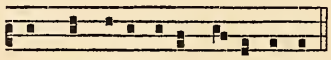
DES ANTIENNES

§ 1

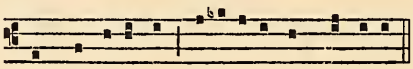
L'antienne, on le sait déjà, est une petite mélodie primitivement répétée après les versets du psaume. Maintenant, on ne la dit plus presque partout qu'une ou deux fois.

On doit distinguer l'antienne du psautier de celle de l'office.

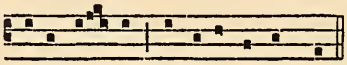
Celle du psautier, la plus ancienne, est formée du mot *alleluia* ou de quelques mots du psaume. Ex. :



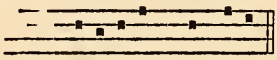
In mandátis e-jus cupit nimis. Ps. 111.



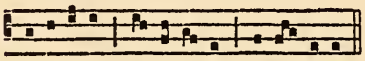
Nos qui vívimus, benedícimus Domino. Ps. 113.



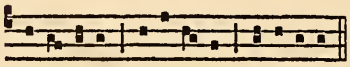
Caro me- a requi-éscet in spe. Ps. 15.



Lauda Jerú-salem Dóminum. Ps. 147.



Allelú-ia, alle-lú-ia, alle- lú-ia.



Alle-lú-ia, allelú- ia, allelú-ia.

Dans les offices qui ne sont point *doubles,* le président du chœur entonne la 1re antienne comme : *alleluia,* et le chantre entonne immédiatement le 1er psaume, que le premier chœur continue ; après le *Gloria Patri*, on dit l'antienne : *alleluia, alleluia, alleluia.* On chante ainsi les autres psaumes, sauf que l'intonation de l'antienne est faite par d'autres que le président, excepté à *Magnificat.* A ce cantique, on a soin de faire l'intonation à chaque verset.

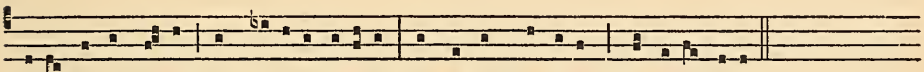
§ 2

Dans les offices *doubles*, on dit deux fois les antiennes. Le président ayant entonné par exemple : *Domine*, le chœur poursuit l'antienne. Puis seulement alors le chantre entonne le psaume.

Dans les offices qui ne sont point du psautier, l'antienne, plus longue, est généralement formée d'un texte de l'Ecriture. Alors elle se compose presque toujours de trois ou de quatre petites distinctions ou membres de phrase, s'unissant dans ce cas deux à deux.

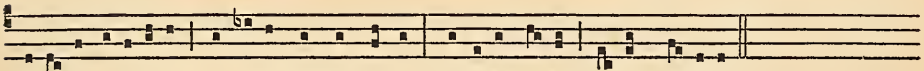
Alors que les antiennes du psautier sont *idiomèles,* ont presque toutes une petite mélodie spéciale, beaucoup de celles des autres offices se calquent sur un chant *automèle,* un *nome*, qui est reproduit un certain nombre de fois dans le répertoire liturgique. Voici de ces tons d'antiennes parmi les plus connus ; on y remarquera les modifications mélodiques nécessitées par les textes, tous en prose.

I



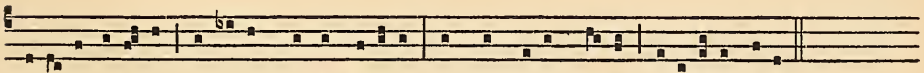
Euge serve bo-ne, * in módico fidé-lis, intra in gáudi-um Dómini tu-i.

Autre texte sur la même mélodie



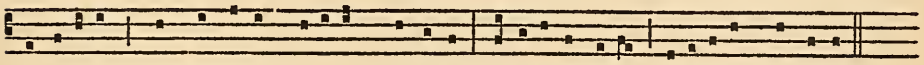
Be-á-ti pací-fici, * be- á-ti mundo corde, quóni-am ipsi De- um vidébunt.

Autre



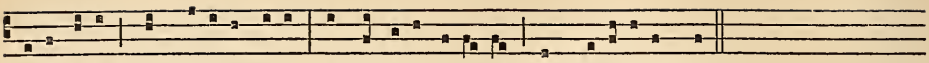
Heró-des i-rá-tus * occí-dit multos pú-eros, in Bethle-em Judæ, civi-táte David.

II



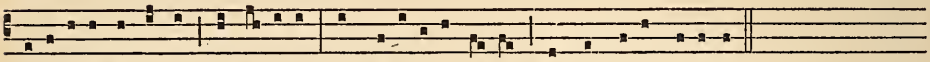
In odórem * unguentórum tu-órum cúrrimus ; adolescéntulæ di-lexérunt te nimis.

Autre



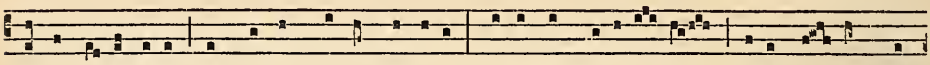
Læva ejus * sub cápite me-o, et déxtera illí- us amplexábitur me.

Autre

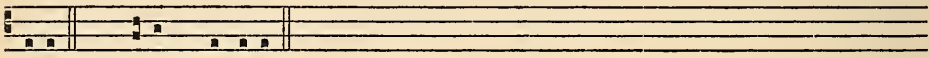


Speci- ósa fácta es * et su-ávis in de-líci- is tu- is, sancta De-i Génitrix.

III

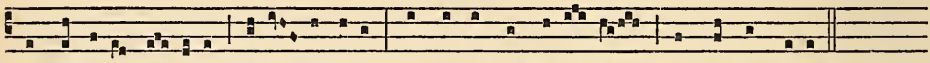


Petrus Apóstolus * et Paulus Doctor génti-um, ipsi nos docu- é- runt legem tu- am Dó-



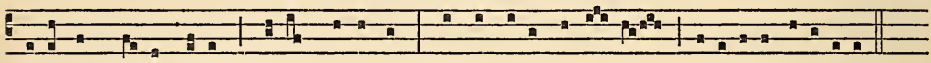
mine. *ou* tu-am Dómine.

Autre



Convértere Dómine * a-liquántulum, et ne tardes vení- re ad servos tu-os.

Autre



Ego sum panis vivus * di-cit Dóminus, qui de cœlo descéndi, alle-lúia, alle-lúia.

IV

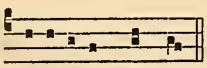
Ecce sacerdos magnus et les autres, Ire partie, ch. II, § 3.

§ 3

Nous avons vu aux chapitres précédents comment le psaume s'adaptait à l'antienne au moyen de l'intonation et de la terminaison. Cette dernière est toujours indiquée à la suite de l'antienne par les lettres *e u o u a e*, voyelles des mots *sæculorum Amen,* surmontées des notes de la terminaison.

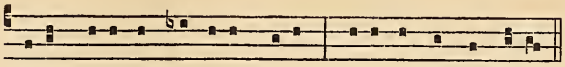
Pour l'intonation et la médiante, elles sont indiquées par le numéro d'ordre du ton, en tête de l'antienne, suivi de la lettre qui désigne la note finale : *a, b, c d*, etc., selon ce qui est dit dans la première partie du cours.

Soit une antienne précédée de l'indication : I *f* et avec la finale traduite ainsi :



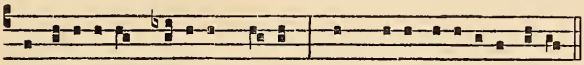
Sæculórum. Amen.

Cela signifie qu'on prendra le psaume sur cette mélodie :



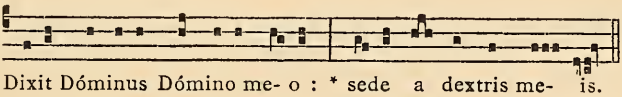
Dixit Dóminus Dómino me- o : * sede a dextris me-is.

S'il s'agissait du cantique *Magnificat*, un jour solennel, on le chanterait ainsi :



Et exultávit Spí-ritus me- us : * in De-o sa-lutári me-o.

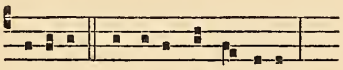
Si enfin il s'agissait d'un psaume d'introït ou de communion, comme autrefois, on le dirait ainsi :



Dixit Dóminus Dómino me- o : * sede a dextris me- is.

L'antienne est d'un mouvement un peu moins rapide que le psaume. Si les versets sont dits par un seul lecteur ou chantre, il pourra les dire plus lentement que le chœur, qui devra toujours conserver le bon mouvement récitatif. Exception est faite, bien entendu, pour le cas d'un chœur musical chantant en faux-bourdon.

On prendra soin, à la répétition de l'antienne, de ne pas s'arrêter à l'endroit de l'intonation faite avant le psaume par le prêtre ou le chantre, quand elle ne coïncidera pas avec une coupe du chant. Exemple :



Spi-rítus * et ánimæ justórum, etc.

L'intonation est formée du mot *Spiritus*, elle ne saurait former un membre de phrase; le chœur, à la reprise finale, dira donc : *Spíritus et ánimæ justórum* sans s'arrêter.

CHAPITRE VI

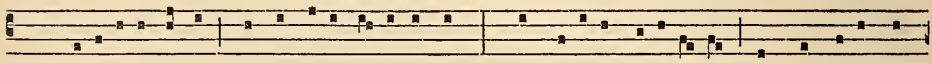
DE QUELQUES ANTIENNES SOLENNELLES

§ I

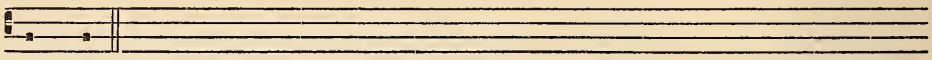
Je n'entends pas, sous ce titre, parler d'antiennes plus connues ou prisées que d'autres, mais donner des exemples de psalmodie solennelle, soit encore en usage en certains offices, soit maintenant inusités, mais très utiles à l'étude pour se faire la voix à ce genre. On étudiera donc

soigneusement les exemples suivants, qu'on intercalera avec des antiennes et des psaumes du répertoire courant, chantés de même manière, c'est-à-dire à deux demi-chœurs avec la répétition des antiennes.

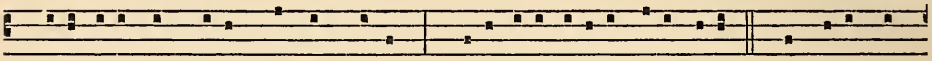
1. Antiphonie pour l'Assomption



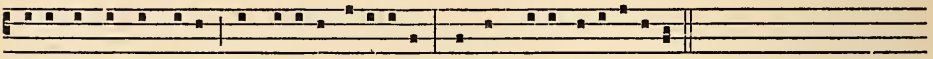
Ant. Paradí-si portæ * per te nobis apértæ sunt, quæ hódi-e glo-ri-ó-sa cum Angelis tri-



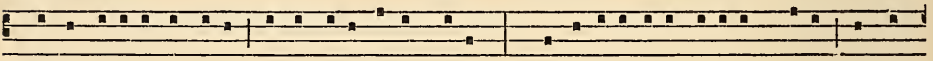
úmphas.



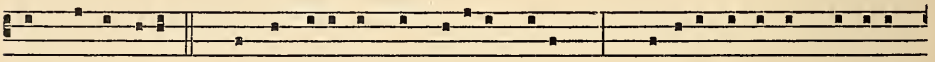
Ps. Eructávit cor me-um verbum bonum : * dico ego ópera me-a Regi. ℣. Adstítit Re-



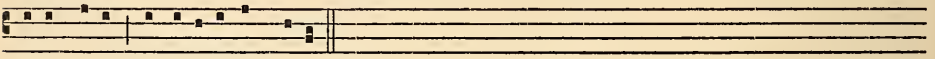
gína a dextris tu-is in vestítu deauráto : circúmdata vari-e-táte. *Ant.*



℣. Audi, fí-li-a, et vide, et inclína aurem tuam : * et oblivíscere pópulum tuum et do-

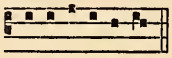


mum patris tu-i. ℣. Et concupíscet Rex decórem tuum : * quóni-am ipse est Dóminus



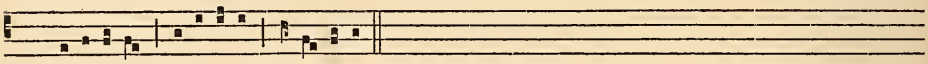
De-us tu-us, et adorábunt e-um. *Ant.*

2. Ant. *Ecce sacerdos*, p. 12, et psaume *Dixit Dominus*, p. 29,

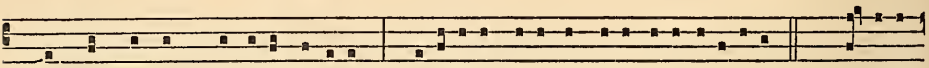
sur le VIIe ton *c*. 

e u o u a e.

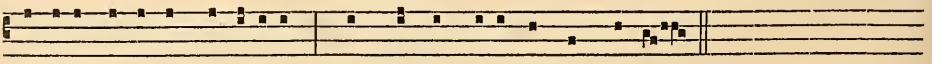
3. Autre pour l'Ascension.



Ant. Allelúia, * allelúia, alle-lúia.



Ps. Omnes gentes, pláudite mánibus : * jubilá-te De-o in voce exulta-ti-ónis. ℣. Quó-ni-am



Dóminus excélsus, terríbi-lis : * Rex magnus super omnem terram. *Ant.*

℣. Subjécit pópulos nobis : * et gentes sub pédibus nostris. ℣. Elégit nobis hæreditá-tem

su-am : * spéci-em Jacob quam dilé-xit. *Ant.*

℣. Ascéndit De-us in júbi-lo : * et Dóminus in voce tubæ. ℣. Psál-li-te De-o nostro, psállite :

psállite Regi nostro, psálli-te. *Ant.*

4. Ant. *Beati pacifici,* page 207, et psaume *Beatus vir*, page 25,

Ier ton *f.*

e u o u a e

5. Autre pour Pâques.

N. B. — Bien que ce psaume ne soit pas destiné à être chanté par les chœurs, mais par les chantres, suivant l'usage primitif, nous le faisons pour l'étude.

Ant. Allelúia, allelú-ia, * al-le- lú- ia.

Ps. Veníte, exsultémus Dómino : * jubilémus De-o salutá- ri nostro. ℣. Præ-occupémus fáci-

em ejus in confessi- óne : * et in psal-mis jubilémus e-i. *Ant.*

℣. Quóni-am Deus magnus Dóminus : * et Rex magnus super omnes de-os. ℣. Quóni-am non

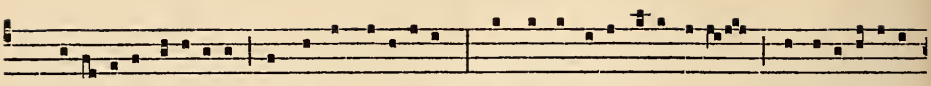
repéllet Dóminus plebem suam, quia in manu ejus sunt omnes fines terræ : * et altitú-

dines mónti-um ipse cónspicit. *Ant.*

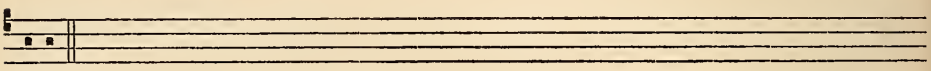
℣. Gló-ri-a Patri, et Fíli- o, * et Spi-rí-tu-i Sancto. ℣. Sicut erat in princípi-o, et nunc, et

semper : * et in sæcula sæculórum. Amen. *Ant.*

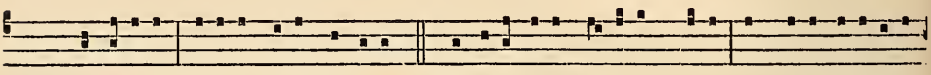
6. Pour l'Avent.



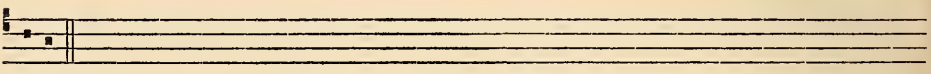
Ant. E-le-váre, eleváre, * consúrge Jerúsa-lem : solve vincúla colli tu-i, captíva fí-li-a



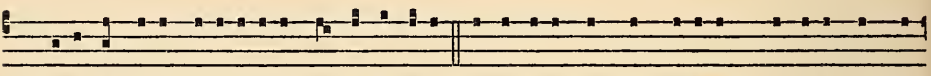
Si-on.



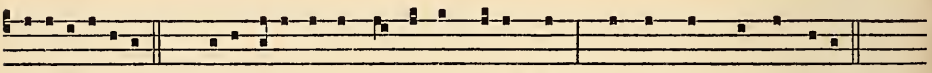
Cant. Magnificat * ánima me-a Dóminum. ℣. Et exultávit spí-ri-tus me-us * in De-o salutári



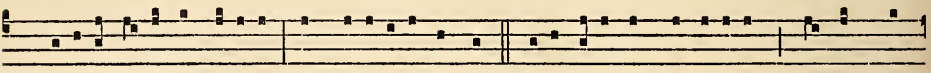
me-o. *Ant.*



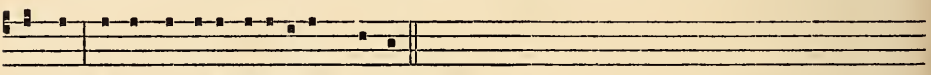
℣. Qui-a respéxit humilitá-tem ancíllæ suæ : * ecce enim ex hoc be-átam me dicent omnes



generati- ónes. ℣. Quia fecit mihi magna qui potens est : * et sanctum nomen ejus. *Ant.*



℣. Glóri-a Patri, et Fíli-o, * et Spirí-tu-i Sancto. ℣. Sicut erat in princípi-o, et nunc et



semper, et in sæcula sæculórum. Amen. *Ant.*

(*A suivre.*) A. Gastoué.

HENRY DU MONT

(*Suite.*)

Je crois d'ailleurs qu'à l'époque où nous sommes l'usage de ces sortes de pièces est rare, sinon inconnu. Car, malgré ce que l'on croit couramment, les compositeurs sont encore fort éloignés d'être indifférents à l'ordre de l'année liturgique. Ils sont soucieux, dans la limite du possible, de ne point faire de leur musique un ornement tout à fait extérieur à la cérémonie religieuse, quelque chose comme une riche tapisserie suspendue, pour la pure décoration, aux murs du saint lieu. Sans doute puisque le service ne comporte plus que des messes basses, les accents du chœur ne peuvent plus suivre pas à pas, comme jadis, les péripéties du divin sacrifice, ni revêtir d'un vêtement somptueux d'harmonies l'austère nudité des paroles rituelles. Mais si les chanteurs ont cessé de prendre une part effective au drame de l'autel, ceux qui ont écrit pour eux ne se sont point contentés de leur faire proférer de vagues effusions pieuses, propres à s'adapter à toutes les cérémonies. On a cessé déjà de composer les motets sur des fragments des saintes Ecritures, usage louable en soi, mais qui n'a sa raison d'être que si la musique entre dans la liturgie. S'il en est autrement, n'est-il pas préférable que le musicien travaille sur des textes faits exprès, lesquels, outre l'avantage matériel de mieux se prêter aux nécessités musicales, pourront encore lui permettre de rappeler, pour chaque jour de l'année, le souvenir de la fête ou du saint que l'Eglise célèbre à cette date?

Il y avait déjà longtemps qu'on en usait ainsi en Italie, à vrai dire pour des raisons exclusivement artistiques. Mais si les compositeurs transalpins se contentent généralement d'élucubrations dévotes d'une religiosité banale, les Français, versificateurs en latin, qui ont fourni des paroles aux maîtres de la musique du roi, ont tous cherché à mieux approprier leurs œuvres au service religieux.

Dans la préface de ses *Cantica pro Capella Regis* (1665), Pierre Perrin n'oublie pas de faire remarquer qu'il a écrit des motets particuliers « pour les premières festes de l'année et pour les saints principaux » et qu'il a dessein d'en composer encore pour beaucoup d'autres saints, apôtres, vierges et martyrs, sans compter « les cantiques de fantaisie sur toutes sortes de sujets pieux ». Ceux-ci, destinés aux petites pièces

de musique chantées pendant l'Elévation, ne viennent qu'en seconde ligne. Et Perrin n'est point le seul à professer ces idées. Tous ceux qui ont travaillé comme lui à fournir aux compositeurs le texte de leurs chants, pensent à peu près de même.

Ce sont de bien médiocres poètes, à coup sûr, que tous ces arrangeurs de phrases latines plus ou moins bien rimées. Leur piété fut sincère peut-être; mais elle ne connaît plus les lyriques accents, ni les mystiques tendresses des moines obscurs qui, du fond du cloître, chantaient jadis les hymnes et les proses de l'Eglise, aux jours lointains du moyen âge. Si nous ne trouvons guère à admirer en ces rythmes prétentieux et froids, nous devons louer cependant ces honnêtes écrivains de leurs scrupules de conscience, et d'avoir tiré le meilleur parti d'habitudes qui rendaient impossible l'étroite union de la musique avec la liturgie, dont les maîtres polyphonistes, en leurs messes, avaient souvent offert l'admirable exemple.

La forme nouvelle de ces motets, pour s'adapter plus étroitement aux exigences musicales, n'avait point amené de transformations bien sensibles dans les habitudes des compositeurs. Depuis assez longtemps déjà les musiciens, ceux de la chapelle royale plus encore que leurs confrères des églises, avaient fait au style nouveau de la basse continue une part de jour en jour plus large. Ce style est également familier aux quatres maîtres de la musique du roi. Rien ne permet de croire que le doyen, Thomas Gobert, successeur de Formé en 1638, ait beaucoup différé dans sa manière d'écrire de ses collègues plus récemment introduits. En fait, pendant les cinq années qui suivent le concours de 1663, Gobert, Robert, Expilly, Du Mont alternent régulièrement de quartier en quartier sans que le roi paraisse avoir été plus satisfait du service des uns que de celui des autres. Et lorsque Gobert, pourvu d'un canonicat de la Sainte-Chapelle, se retire en 1668, son âge fut la seule raison de sa retraite : retraite incomplète d'ailleurs, car il devait garder jusqu'à sa mort le titre, surtout honorifique il est vrai, de « compositeur de la musique de la Chapelle du Roi ».

Aucun artiste nouveau ne fut appelé à le remplacer. Du Mont et Robert, les deux nouveaux venus, se partagèrent le quartier qu'il avait rempli, et la même chose arriva l'année suivante, quand Expilly, à son tour, cessa de faire partie de la maison royale. A partir de 1670, Du Mont et Robert assurent seuls le service : le premier aux quartiers de janvier et de juillet, le second à ceux d'avril et d'octobre, et jusqu'à la fin de leur carrière ils n'auront plus d'autres collègues.

Cette combinaison prouve la faveur solide dont l'un et l'autre jouissaient à la cour et leur assurait des avantages matériels assez considérables. Leurs gages pour six mois s'élevaient à 900 livres, auxquelles se joignait pour frais de « nourriture et d'entretènement » une indemnité journalière de 50 sols. Outre ces émoluments réguliers, maintes circonstances pouvaient entraîner des allocations supplémentaires. C'est ainsi que le service anniversaire de Louis XIII, célébré à Saint-Denis le 14 mai 1668, pendant le quartier de Robert, vaut au maître de

chapelle, tant pour lui que pour les enfants, 300 livres d'indemnité et 60 livres pour frais de voyage et dépenses [1]. Et comme la chapelle suit ordinairement le roi dans ses déplacements et qu'il ne s'écoule pas d'année où le roi ne quitte trois ou quatre fois Saint-Germain pour séjourner quelques semaines à Versailles, à Fontainebleau, à Compiègne, à Vincennes ou à Paris, ces occasions sont assez fréquentes [2]. Louis XIV d'ailleurs reconnaissait généreusement les services de ceux des officiers de sa maison qui avaient su s'attirer sa bienveillance, et Du Mont, dont il paraît avoir estimé singulièrement le talent et la personne, n'avait pas eu à attendre beaucoup d'années l'effet de sa munificence.

Le mariage jadis contracté par le compositeur à Maestricht ne semble pas avoir duré très longtemps. Nous ignorons la date exacte de la mort de Mechtilde Loyens dont le nom francisé et dénaturé « Mathilde Hoyons » apparaît très postérieurement, pour mémoire, aux registres des fondations funéraires de Saint-Paul [3]. Mais ce qui demeure certain, c'est qu'à la date où nous sommes arrivés, Du Mont, depuis un certain temps, était veuf et très certainement sans enfants. Rien ne s'opposait donc à ce qu'il reçût en commende quelque bénéfice ecclésiastique, puisqu'il suffisait pour les obtenir de vivre dans le célibat, sans besoin d'être engagé dans les ordres.

En février 1667, François le Veneur, fils cadet de Tanneguy le Veneur, comte de Tillières et de Carouges, et de Catherine de Bassompierre, sœur du maréchal, avait laissé vacantes par sa mort les trois abbayes de Fontaine-le-Comte, de Fontaine-Daniel et de Silly-en-Gouffern dont il était titulaire. Cette dernière, qui depuis un siècle semblait héréditaire, d'oncle en neveu, dans la famille des comtes de Tillières, était alors attribuée par le roi au maître de sa chapelle.

Notre-Dame de Silly était une antique abbaye de l'ordre de Prémontré, située entre Argentan et Exmes, dans la forêt de Gouffern, au diocèse de Séez, à quatre lieues environ de la ville épiscopale. Fondée au milieu du XIIe siècle par un certain Drogon, chevalier, qui y finit sa vie,

1. Bibliothèque nationale (Pièces originales 2500, f° 32).

2. En pareil cas, la plus grande partie des musiciens prenait les devants et précédait la cour en la résidence nouvelle. Quelques-uns seulement restaient pour assurer le service et ne partaient qu'avec le roi. Ces derniers jours, on exécutait de petits motets à peu de voix, appropriés à ces faibles ressources, tandis que l'arrivée du roi était marquée par une exécution plus solennelle que de coutume. La bibliothèque de Versailles (Mss. n° 18) possède un recueil de motets spécialement destinés à ces exécutions restreintes : *Motets de Messieurs de Lalande, Mathau, Marchand l'aisné, Couprin et Dubuisson, qui servent dans les départs de Sa Majesté de Versailles à Fontainebleau et de Fontainebleau à Versailles, avec une petitte musique qui reste pour les Messes des derniers jours pendant que toutte la musique prend les devants afin de se trouver touts à la messe du premier jour. Recueillis par Philidor l'aisné... fait à Versailles en 1697.* Ce sont de courts motets à trois voix (deux dessus et basse), généralement accompagnés de deux violons avec la basse continue. Un *Laudate Dominum* de Lalande est particulièrement curieux pour son instrumentation. Il est à deux voix (dessus et basse) avec la basse continue écrite souvent dans le diapason des dessus ; plus les instruments à vent et à percussion seuls : flûtes, hautbois, trompettes et timbales.

3. Archives nationales, *Mortuologe de la Paroisse royale de Saint-Paul depuis la réduction de 1754* (L, 696).

elle avait été dotée par Mathilde « l'Empérière », veuve de l'empereur Henri V et de Geoffroy Plantagenet duc d'Anjou, héritière du duc de Normandie et mère du roi d'Angleterre Henri II. L'abbaye de Sainte-Marie de Gouffern (tel est le nom qu'elle porte dans les plus anciennes chartes) fut enrichie au cours des siècles par les rois d'Angleterre Henri VI et Richard Ier, par Louis VIII de France, par Philippe le Hardi et Pierre son frère, comte d'Alençon [1]. Au XVIIe siècle, ses droits seigneuriaux s'étendaient sur plusieurs fiefs et villages et les revenus en étaient assez considérables pour valoir 2.000 livres de rente environ à l'abbé commendataire, les frais d'administration mis à part ainsi que l'entretien du prieur et des religieux composant la communauté proprement dite. Il faut donc voir dans l'attribution à Du Mont d'un tel bénéfice, qui jusqu'alors avait semblé l'apanage d'une des plus grandes familles de Normandie, l'effet d'une faveur singulière, car l'usage ordinaire n'était point d'en conférer de semblables à de simples artistes musiciens.

La nomination de Du Mont avait suivi immédiatement la mort de son prédécesseur : le 30 avril 1667, il se qualifie déjà d' « abbé de Notre-Dame de Silli » sur la procuration notariée envoyée à son frère Lambert pour l'autoriser à vendre en son nom une maison qu'il possédait au faubourg de Wyck près Maestricht, maison provenant, selon toute apparence, de l'héritage de sa femme [2].

La gratitude du musicien pour cette faveur royale déborde dans la dédicace des *Motets à deux voix* qui parurent l'année suivante [3]. « Sire, je ne sçay si j'ay failli, écrit-il en offrant son œuvre au Roi, mais je confesse à Votre Majesté que tout comblé que je suis de ses bienfaits, je n'ay point encore osé lui donner des marques de ma très humble reconnoissance. J'ay toûjours crû qu'il n'y en peut avoir de la part d'un sujet envers son souverain et que, quand il y en auroit, ce ne seroit pas entre le plus grand Roy du monde et un foible sujet, tel que je suis. Ainsy, je ne prétens, Sire, que de mettre mon ouvrage aux pieds de V. M. comme une restitution et non pas comme un présent puisqu'il

1. *Gallia christiana*, tome XI.

2. « Par devant les notaires du Roy au Chastelet de Paris soubsignés, fut present en sa personne Mons. Henry du Mont, Maistre de la Musique du Roy et Abbé de l'Abbaye Nostre-Dame de Silli, demeurant à Paris rue Saincte-Anthoine (*sic*), Paroyche du Sainct-Faul, lequel at fait et constitué son Procureur général et spécial Maistre Lambert du Mont, son frère, Prestre chanoine de l'Eglise collegiale de Nostre-Dame de Maestricht, auquel il at donné pouvoir de pour luy et en son nom vendre et de laisser à telles personnes, prix, charges, clauses et conditions qu'il adviserat bon estre, une maison à luy appartenant scise a Wyck-lées-Maestricht, où est pour enseigne « la Croix d'or » ; recepvoir les deniers qui proviendront de la dicte vente, du receu se tenir pour content, en faire et passer contract, quittance et aultres actes que besoing serat...etc... le trentiesme jour d'avril avant midy mil six cens soixante sept. »

Cet acte, avec celui de la vente, est enregistré à la date du 17 mai 1667 dans les *Registres aux œuvres des échevins brabançons à Maestricht* 1667-1669, n° 31 (Archives de l'Etat dans le Limbourg).

4. Motets | *A deux voix* | *avec la Basse continüe* | *de* M. H. Dvmont, *abbé de Silly* | *et Maistre de la Musique de La Chapelle du Roy.* | Paris, Robert Ballard M.DC.LXVIII.

est vray, que mes veilles ont par beaucoup de titres le bonheur de luy appartenir. Daignez, Sire, les animer pour l'avenir en recevant favorablement ce qu'elles ont déjà produit par le passé dans le seul but de vous plaire. C'est vostre bien que je vous présente, puisque vous estes mon Roy et mon bienfaiteur... »

Le nouvel abbé allait s'occuper avec beaucoup de soin de l'administration de son bénéfice; les archives du département de l'Orne, dans le fonds provenant de l'abbaye de Silly, conservent encore de nombreux témoignages de son activité. C'est ainsi que, dès la première année, le 27 décembre 1667, il passe bail, par l'intermédiaire de son procureur, pour l'affermage du « quart de la grosse dîme de la paroisse de Tournay », moyennant la somme de 140 livres [1], et d'année en année son nom reparaît en maints actes analogues. Soucis d'autant plus nécessaires que son prédécesseur semble avoir laissé les affaires de l'abbaye assez embrouillées, et pareillement les siennes propres. A ce point que Du Mont, le 2 novembre 1668, doit faire saisir les meubles appartenant « à Messire François le Veneur, en son vivant abbé de ladite abbaye, trouvés dans la maison, manoir seigneurial et logis dudit sieur abbé nommé le logis de Ville-Neuve, assis et situé en ladite paroisse de Silly, pour avoir récompense et payement de la somme de 81 livres 15 sols payée aux paroissiens de la paroisse de Survie et pour les réparations à faire audit logis de Ville-Neuve [2]... » Et à en juger par la simplicité plus qu'antique du mobilier du défunt abbé, on peut croire qu'il n'avait pas honoré fréquemment son manoir seigneurial de sa présence. Exemple que son successeur suivit sans doute, rien n'indiquant qu'il ait jamais cru devoir en personne visiter les religieux dont il était censé le chef spirituel.

D'ailleurs son zèle pour l'administration du temporel ne l'empêche pas de se montrer parfois singulièrement négligent. Il oublie volontiers de faire déclaration des fiefs et héritages qui appartiennent à l'abbaye, aussi bien que de rendre au roi en temps utile foi et hommage, comme le vassal le doit à son seigneur. Pour ce, à la requête du procureur général en la chambre des comptes de Rouen, ses revenus sont saisis en 1669. Même désagrément dix ans plus tard en 1678, et notre musicien, à l'effet d'obtenir mainlevée, présente une supplique au roi et sollicite un délai, en s'excusant de son retard sur « le service actuel qu'il est obligé de rendre à Sa Majesté en sa charge [3] ». L'excuse était bonne, quoiqu'on ne puisse s'empêcher de penser que le maître montrait plus d'empressement à accepter les avantages des faveurs royales qu'à s'acquitter des charges qu'elles comportaient. Et c'est ainsi que, jusqu'à son dernier jour, il négligera de faire enregistrer les lettres de naturalité qui, sans doute vers le temps de la collation de cette abbaye, lui avaient été octroyées : formalité indispensable pour leur validité, mais qui obligeait à acquitter certains droits assez élevés.

1. Archives de l'Orne, H, 1779.
2. *Ibid.*, H, 1232.
3. *Ibid.*, H, 1101 et 1221.

Quelque absorbants que pussent être les soins de ses fonctions à la cour, lesquelles pendant six mois de l'année lui prenaient certainement tout son temps, Du Mont n'avait point abandonné ses occupations antérieures. Il figure toujours sur les états de la maison de la Reine en qualité de claveciniste, suppléé toutefois au besoin par son survivancier, Antoine Fouquet, qui apparaît depuis 1669 au moins. Enfin l'orgue de Saint-Paul, sur lequel il avait fait ses débuts en France, reste toujours confié à ses soins.

Comment pouvait-il s'acquitter de sa tâche en la vieille église, alors qu'il devait être la moitié de l'an au moins hors de Paris, à une époque où venir de Versailles, Saint-Germain ou Fontainebleau, n'était pas, comme aujourd'hui, l'affaire de quelques instants? Il n'était pas seul dans ce cas : la difficulté demeurait la même pour les organistes qui, bien que résidant dans la capitale, tenaient les orgues de trois ou quatre églises différentes. Les remplaçants bénévoles, élèves ou amis du titulaire, jouaient là un grand rôle. Pour ce qui regarde Du Mont, j'ai lieu de croire que son successeur Buterne, fort jeune alors et sans emploi connu, lui rendait habituellement ce service ; le maître l'aurait reconnu en lui faisant obtenir une des quatre places d'organiste de la chapelle du Roi [1].

Mais enfin Du Mont, qui disposait de son temps aux quartiers d'avril et d'octobre remplis par son collègue Pierre Robert, pouvait encore se faire entendre quelquefois en personne : les plus grandes fêtes, Pâques et la Noël, tombaient précisément dans ces périodes de l'année. Aussi voit-on toujours son nom paraître dans les délibérations de la fabrique : par exemple, en 1672, au sujet de modifications qu'il est question de faire au buffet de l'orgue dont certaines sculptures obstruent une fenêtre. « M. Du Mont organiste, Carouge facteur d'orgues, M. Lanier, menuisier du Roy, et autres gens capables, » ayant jugé que cela ne ferait aucun tort à l'instrument, on décide d'enlever « deux anges qui servent d'ornement et cachent tout le jour » ; ce qui est exécuté en septembre, « au grand contentement de tous les paroissiens[2]. »

1. L'hypothèse est du moins vraisemblable. Lors de sa nomination à la chapelle en 1678, Buterne n'est titulaire d'aucun orgue et pourtant il fallait bien, pour qu'il ait été désigné, qu'il se fût fait connaître quelque part. Le fait que la fabrique de Saint-Paul le choisit à la mort de Du Mont indique usffisamment qu'on ne fit alors que lui donner le titre d'une fonction qu'il remplissait déjà officieusement plus ou moins. Et ses relations avec Du Mont, dont il dut être l'élève, expliqueraient sa réussite au concours de 1678, malgré sa jeunesse. Car Buterne toucha l'orgue du roi jusqu'en 1727, date de sa mort, ce qui suppose qu'il l'avait obtenu de bonne heure. La recommandation d'un artiste aussi avant dans la faveur royale que l'était Du Mont, lui servit grandement sans doute, car le roi ne put manquer de prendre l'avis de ses maîtres de musique avant que de fixer son choix.

2. Archives nationales, LL. 889.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

LES BÉNÉDICTINS DE SOLESMES

ET LE RYTHME GRÉGORIEN [1]

Tous ceux qui s'occupent de musique me sauront gré, j'espère, de leur signaler ici le travail actuellement en cours de publication dans la *Paléographie* de Solesmes. Il traite, a dit un critique très autorisé, « des problèmes les plus importants et les plus troublants de leur art. » A en juger seulement par le titre : *Le rôle et la place de l'accent tonique dans le rythme grégorien*, il semble que les modernes n'aient là rien à voir et à prendre, et que même cette fameuse question du rythme, dont tout le monde rappelle les lois et que personne ne connaît guère que de nom, risque de n'en sortir ni plus avancée ni mieux éclairée. J'avoue, en effet, que l'intérêt pour beaucoup n'eût été que médiocre, si l'auteur s'en fût tenu trop exclusivement au plan indiqué. Mais il en brise, dès les premières pages, le trop modeste cadre, en cherchant dans les procédés d'un art moins ancien quelques traces authentiques d'un passé qu'il étudie. On aurait tort de s'en plaindre, car il fait, en vérité, de bonne et utile besogne. Rien que cette œuvre de préambule qu'il mène avec sagesse et lentement prêterait matière à tout un volume. Pour condensée qu'elle est forcément, elle n'en jette pas moins sur le rythme en général une lumière nouvelle qu'il est profitable de regarder de près.

Donc il est entendu que l'auteur parlera plain-chant plus tard ; pour le moment c'est de musique qu'il s'agit. Cela n'a pas laissé de dérouter déjà la critique. Ces deux arts apparaissent avec de tels airs d'indépendance mutuelle qu'on ne voit pas bien du premier coup comment l'un servira l'autre. Mais le savant Bénédictin — Dom Mocquereau, pour ne pas le nommer — n'en est pas à son début dans cet ordre d'idées. Son expérience a de quoi faire lever les inquiétudes. Attendons. Il y a dans

1. Cfr. *Paléographie musicale*, recueil trimestriel, nos 50, 51, 52, 54, par les Bénédictins de Solesmes. — Desclée, Lefebvre et Cie, Tournay, Belgique ; Alphonse Picard, 82, rue Bonaparte, Paris ; Breitkopf et Härtel, Leipzig.

les objets même disparates des éléments d'affinité qui permettent à l'homme attentif d'opérer quelquefois les rapprochements les plus inattendus.

Voici du reste qui déroute plus encore : Dom Mocquereau qui, dans la musique de chant, croit et professe la règle d'accord entre les syllabes accentuées des mots latins et les points forts du rythme, nie, contre la pratique moderne, qu'ils coïncident nécessairement avec le début des mesures. Cela mène droit au renversement de cet axiome en vogue aujourd'hui, qu'un premier temps est toujours un temps fort.

Avant de démontrer sa théorie, l'auteur nous donne à ce sujet l'opinion du célèbre compositeur M. Vincent d'Indy, qui lui écrivit un jour : « Je vous en supplie, ne vous laissez point influencer par les théoriciens... et croyez, comme je le crois moi-même depuis que j'étudie le rythme expressif des phrases en musique moderne, que le premier temps de chaque mesure n'est presque jamais un temps fort. Cela me paraît un axiome indiscutable pour qui a un peu réfléchi sur le rythme... Les exemples de ce fait sont innombrables dans la bonne musique, plus rares dans la mauvaise où l'ictus (le premier temps de la mesure) emporte presque toujours l'intensité [1]. »

Ce témoignage d'un des plus grands musiciens actuels, qui joint une science approfondie au génie de son art, est le plus sûr abri que Dom Mocquereau pouvait trouver contre la critique. Et puis c'est le côté très original et vraiment intéressant de son traité, de n'établir sa théorie que sur les faits. On ne peut nier que ces faits ne soient fort curieux, si curieux même qu'ils donneront à réfléchir aux plus sérieux artistes.

D'abord c'est l'anomalie qui existe entre la musique pure ou instrumentale — la bonne s'entend — et la musique de chant. Dans l'une, par suite de l'absence de paroles, l'intensité se trouve n'avoir pas de place fixe. Elle voyage à travers toutes les divisions des mesures et même des temps. Elle est essentiellement nomade. On la voit se prolonger sur des incises entières, ou disparaître presque, quelques instants. Elle met en saillie n'importe quels points du rythme, sans calcul des distances, donnant à la mélodie ses notes chaudes ou discrètes et sa variété de sentiments ou d'expressions. Cependant, bien qu'il tienne d'elle ses principales beautés, le rythme n'en garde pas moins son autonomie propre. Il n'entend pas s'asservir au retour périodique des temps

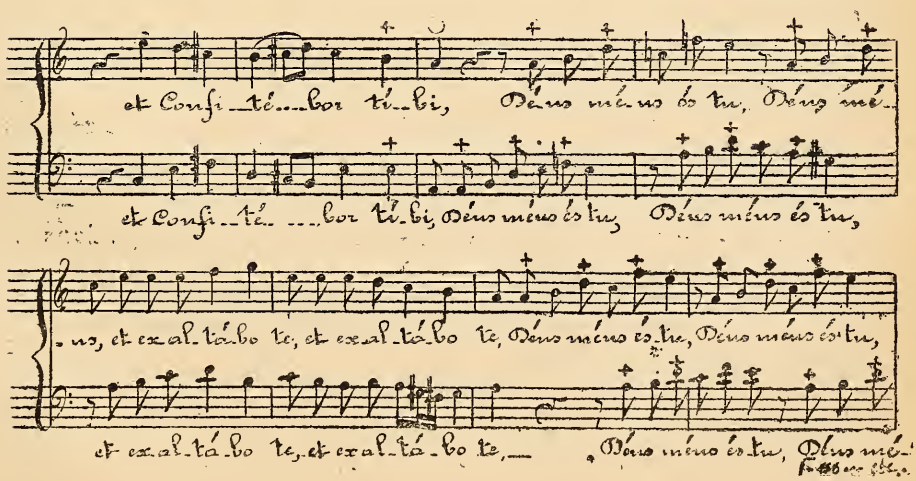
1. M. l'abbé A. Lhoumeau a écrit un chapitre très intéressant sur cette question. « En enseignant, dit-il, dans le solfège que le premier temps de la mesure est toujours le temps fort, on enseigne une chose fausse que tout le monde redit de bonne foi, sans qu'on songe à vérifier ce principe, violé à chaque instant dans l'exécution ! En musique mesurée aussi bien qu'en rythme libre, l'arsis est à proprement parler le seul temps fort. Les temps de la mesure ne sont par eux-mêmes ni forts ni faibles ; c'est leur coïncidence régulière ou irrégulière avec l'arsis du rythme qui les rend forts. » *Rythme, exécution et accompagnement du chant grégorien*, par A. Lhoumeau, page 99 et seq. — Desclée, Lefebvre et Cie, Tournay, Belgique.

forts échelonnés à intervalles égaux. Il poursuit son mouvement à travers les mesures et ne s'embarrasse point des barres. Il est et veut rester libre. C'est avec cette conception et cette indépendance que les grands musiciens ont écrit leurs plus magnifiques pages.

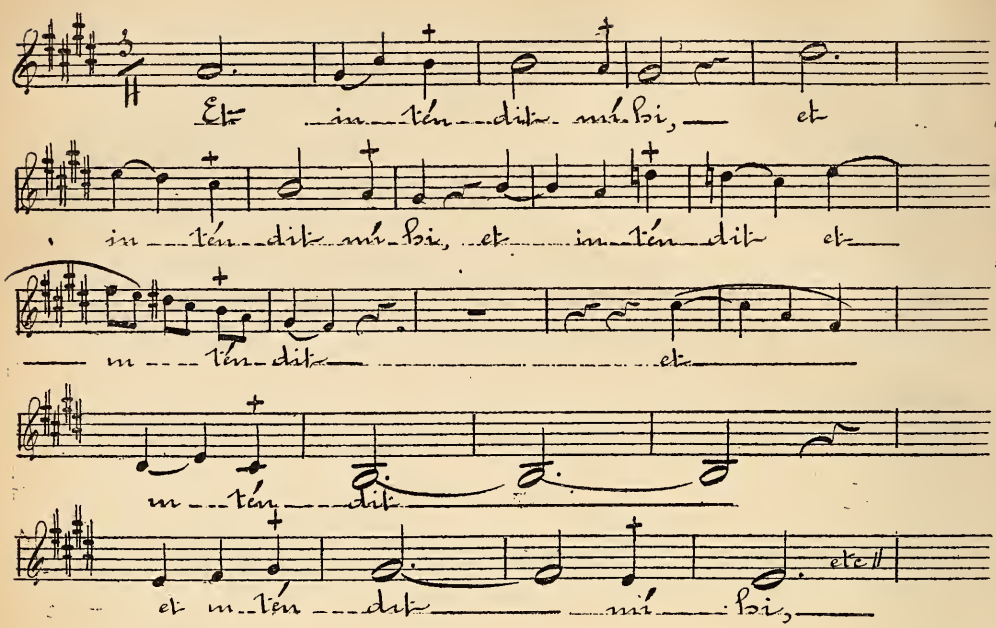
Dans la musique de chant, au contraire, l'habitude a prévalu aujourd'hui de placer en tête des mesures les temps forts et les syllabes accentuées. Ce n'est pas ici le lieu de s'ériger en réformateur contre cette loi. Mais tout de même, qui n'a constaté à quel point, à cause d'elle, le texte est devenu tyrannique et la mélodie, esclave? Les plus habiles eux-mêmes n'arrivent plus à rendre au rythme son allure franche. Leur préoccupation constante est de se mettre en règle avec l'usage. Et c'est à force de stratagèmes plus ou moins ingénieux qu'ils en viennent à bout. Il leur faut, pour cela, allonger certaines syllabes et en précipiter d'autres, tourner les difficultés au moyen de syncopes, ruser avec les notes, convertir, sur les paroles chantées, les noires de l'orchestre en blanches, ou les blanches en noires et parfois en croches ou même en doubles-croches, et diviser ou contrarier ainsi le mouvement, sans autre raison que la rencontre forcée de l'accent et du temps fort au commencement des mesures. Chose bizarre ! les compositeurs modernes font bon marché de règles même classiques, jettent par-dessus bord bien des procédés qu'ils trouvent gênants ; mais ils respectent unanimement ce principe du temps fort initial sur la syllabe accentuée, comme s'ils avaient affaire à quelque Inconnu redoutable et mystérieux qu'il ne faut pas offenser.

Ceux qui ne craignent pas de déroger à cette coutume sont rares et ne se le permettent qu'en passant. Dom Mocquereau cite, entre autres, deux passages du *Noël* de Saint-Saëns, où la loi est hardiment violée. Ils valent la peine d'être reproduits.

SAINT-SAENS. Oratorio de Noël. *Et confitebor tibi.*



SAINT-SAENS. Oratorio de Noël. *Et intendit mihi.*

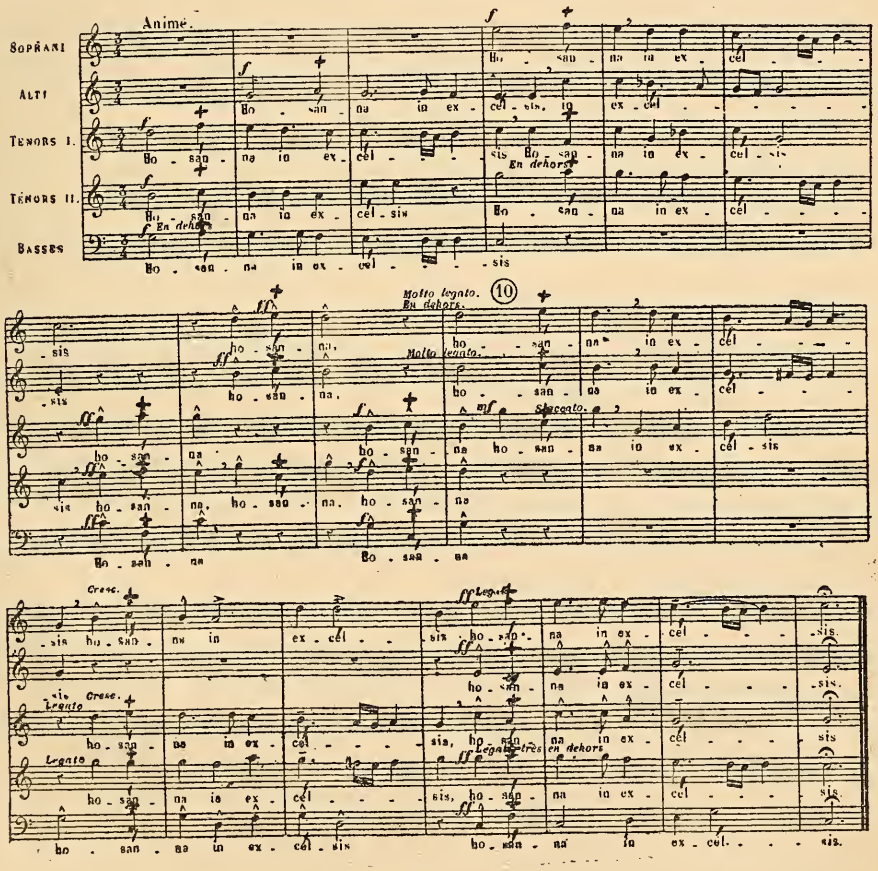


Il est évident que si l'on donne ici aux notes la valeur des syllabes qui leur sont affectées, l'intensité se trouve déplacée. Et Dom Mocquereau fait cette remarque que tout est alors d'accord. A la fin des mouvements binaires ou ternaires, la voix qui accentue s'élève avec le geste qui dessine la mesure. Voix et geste, au contraire, retombent doucement après les barres, aux temps qu'on appelle forts d'habitude, et qui sont faibles dans la circonstance, à raison des terminaisons féminines et atones des mots latins. Autrefois, pour désigner le signe qui, dans ces sortes de rythme, s'applique à la dernière syllabe des mots, on employait le terme de « touchement ». Ce vieux nom français retrouvé par M. H. Expert est l'antipode du « frappé » actuel. Il signifie, en effet, que la thésis ne tombait pas comme un lourd coup de marteau sur l'enclume, mais qu'elle touchait délicatement la syllabe et l'effleurait à peine. Un chef d'orchestre quelque peu musicien ne s'y prend pas d'autre façon pour diriger son monde. Il y a comme un effort dans son geste expressif au levé des mesures, tandis que sa main s'abaisse ensuite avec précaution, de peur de brusquer ou de frapper le premier temps.

Si les exemples tirés de Saint-Saëns ne sont pas fréquents dans les œuvres contemporaines, les anciens, par contre, entendaient autrement les choses. L'auteur prend plaisir à nous le prouver. Les riches collections des XVe, XVIe et XVIIe siècles, toutes pleines du plus bel art, sont, pour la question qu'il traite, une vraie mine d'Alaska. Il étudie tour à tour Josquin des Prés (1450-1521), Brumel (14...-15...), Antoine Févim (14...-15...), Pierre de la Rue (14...-15...), Clemens non papa (1475-

1558); Claude Goudimel (1505-1572), et Palestrina lui-même (1515-1594), le maître des maîtres. Les découvertes qu'il fait dans leurs œuvres le mettent en veine de dresser des statistiques comparatives. Elles sont très instructives, ces statistiques. Elles nous font voir des morceaux entiers, établis sur l'accent au « levé » des mesures. Tout compte fait même, l'accent au « levé » est la règle à peu près générale dans les chants syllabiques. Les chants ornés sont d'une facture plus variée. Avec Palestrina cependant l'habitude prend déjà de placer plus communément l'accent à la « thesis ». C'est le procédé moderne qui perce. Néanmoins le grand compositeur garde encore le droit d'en user à la manière de ses devanciers. Même dans sa Messe « du pape Marcel », la plus importante et la plus travaillée de toutes celles qu'il composa, parce que, dit-on, de son succès dépendait le sort de la musique religieuse, l'arsis apparaît assez souvent accentuée. Toute sa vie, du reste, il écrira avec la même liberté. Voici d'une œuvre posthume un passage qui le démontre bien :

G.-P. da Palestrina. Messe « Ascendo ad Patrem ». *Hosanna.*



J'aurais pu faire de plus nombreux emprunts aux citations de la *Paléographie musicale;* mais il faut se borner dans un article. Je me

contente de renvoyer les lecteurs à la savante revue. Aussi bien ils auront l'avantage d'y trouver de lumineuses explications de détail et quelquefois des aperçus typiques très suggestifs. En analysant tous ces textes, D. Mocquereau a retrouvé dans Brumel et dans Goudimel certaines phrases du *Liber Gradualis* de Solesmes parfaitement conservées et rythmées, à n'en pas douter, selon le procédé transmis par la tradition. Il a constaté, en outre, la présence de l'accent au « levé », non seulement aux parties dominantes, mais encore aux intermédiaires et même au « Bassus » qui est la fondamentale de l'harmonie, celle qui précise surtout le mouvement. Enfin, quelles que puissent être les combinaisons, que les mots marchent tous ensemble du même pas, qu'ils se poursuivent en imitation, ou qu'ils s'enlacent dans une sorte de chassé-croisé, jamais le rythme ne s'égare et n'oublie le droit qu'il a sur toute l'échelle polyphonique de placer les syllabes où bon lui semble. Il en résulte presque toujours qu'au lieu d'être emprisonnés, chacun dans ses caselles séparées, les mots, à cheval sur les mesures, les débordent et les enchaînent d'un bout à l'autre des phrases musicales. Le tissu mélodique est ainsi d'une seule pièce. Et je dois bien convenir que, même rectifiée de la sorte, la mesure n'est pas encore l'idéal de Dom Mocquereau. On sent qu'il en est, au fond, l'ennemi, et que cette façon de servir du rythme en tranches et au détail lui répugne. Il semble regretter qu'on n'écrive plus aujourd'hui la musique comme les maîtres primitifs. C'est pourquoi le plain-chant, à ses yeux, a une valeur toute particulière. Là, au moins, il n'y a pas de mesure : il n'y a que du rythme, produit par l'alternance naturelle des *arsis* et des *thesis*.

Mais mieux vaut laisser à l'auteur le soin de nous dire lui-même tout cela dans la seconde partie de son travail, qui ne manquera sans doute pas non plus d'intérêt. En attendant, la preuve de la légitimité de l'accent au *levé* se trouve abondamment et clairement démontrée par l'usage même des maîtres qui se rapprochent le plus de la tradition grégorienne. Ce point maintenant acquis sera au savant bénédictin d'une grande utilité dans la suite de son sujet. Il lui permettra de pénétrer plus à l'aise au centre de la question, de la débattre en toute liberté et d'en dégager la justification de sa théorie rythmique, sans qu'il y ait à craindre de froisser désormais les préjugés modernes. Il tient à nous avertir que cette théorie, qui n'est pas nouvelle à Solesmes, est encore moins de son invention. Elle est en germe dans les remarquables ouvrages de Dom Pothier, son maître, comme dans les siens ; tous les jours, depuis plus de trente ans, elle est appliquée par les religieux et les religieuses de saint Benoît dans l'exécution du chant grégorien ; plus d'un maître de chapelle est venu l'apprendre à la célèbre abbaye ; depuis sept ans, je l'ai enseignée et pratiquée moi-même, soit au grand séminaire, soit à la maîtrise de la

cathédrale. Mais si familière qu'elle soit par la pratique, il lui manquait jusqu'à présent d'avoir pris conscience d'elle-même et d'être analysée de manière à former un traité de doctrine solidement établi. Cette grave lacune est en train de disparaître ; personne plus que Dom Mocquereau n'avait titre à la combler.

C. Gaborit,

Chanoine honoraire,
Maître de chapelle de la cathédrale de Poitiers.

VARIÉTÉS

A BATONS ROMPUS

LA MAITRISE DE LA CATHÉDRALE DE WESTMINSTER

Reçu de la plus courtoise façon par plusieurs amateurs du chant religieux à Londres, et dirigé dans ses démarches par le Rév. D.-N. Holly, ancien élève de la Scola à Paris, actuellement curé de la petite paroisse catholique de Sainte-Catherine de West-Drayton, à l'ouest de Londres, M. Bordes [1] eut la bonne fortune de faire exécuter par la maîtrise de la cathédrale catholique de Westminster, une messe de Byrd et divers morceaux le vendredi matin 11 juillet à la salle capitulaire de l'archevêché, où jusqu'au complet achèvement de la magnifique basilique byzantine qu'élève le cardinal Vaughan, ont lieu les offices de la cathédrale. M. Terry en est le maître de chapelle ; homme intelligent, jeune, très enthousiaste des maîtres de la polyphonie vocale, et particulièrement des anciens maîtres anglais. La maîtrise de Westminster est, grâce à lui, en passe de devenir une des premières maîtrises de Londres, et ce n'est pas peu dire quand, devant soi, on a à dépasser les admirables chœurs de Saint-Paul et de l'abbaye de Westminster qui, on le sait, anglicans, ont toutes les faveurs du gouvernement et des fidèles riches. En homme supérieur qu'il est, Mgr Vaughan a compris que le respect de la liturgie et de toute musique qui s'y adapte essentiellement devait être le sûr moyen de lutter dignement avec ses redoutables rivales séparées. Il suffit d'être allé à Saint-Paul ou à l'Abbaye et d'avoir assisté à ces merveilleux offices, admirables de tenue, où ces jeunes garçons aux voix incomparables prennent part à l'office comme de petits moines sérieux et graves, pour ne pas considérer comme une *indécence* le fait de débiter à tour de rôle le moindre petit motet de M. Tartempion, maître de

1. M. Ch. Bordes est allé à Londres dernièrement assister le *Quatuor vocal de la Scola* dans un concert à la salle Bechstein. C'était la première fois que la Scola s'affirmait à Londres. Ce fut un succès, comme en témoignent plusieurs journaux, notamment le *Standard* et le *Daily Telegraph*. Il en ressortira probablement deux nouveaux engagements pour le *Quatuor* et trois concerts pour les *Chanteurs de Saint-Gervais*. La Scola n'a donc pas perdu son temps en la personne de son directeur, qui, après avoir prêté son concours à ses artistes le mardi 8 juillet, s'enquit de ce qui pouvait l'intéresser lui et la propagande des idées de la Scola. Voici ce qu'il en advint.

chapelle fameux de notre capitale française, en solo avec violon obligé, en guise de contre-antienne, comme cela se passerait chez nous. C'est alors qu'on a la juste idée des choses, et la complète distinction des genres. Aussi le cardinal l'a-t-il compris et ne saurait-on trop le féliciter de laisser carte blanche à son maître de chapelle qui, à côté d'une mélopée grégorienne, sinon impeccable d'interprétation, du moins très correcte et très digne, n'y oppose que la musique polyphonique des maîtres du XVIe et du XVIIe et particulièrement des maîtres anglais. Quelle leçon pour nous que cette exécution, non solennelle, où il nous fut donné d'entendre une messe de Byrd si limpide et si charmante qu'on l'eût prise pour une messe de Palestrina, et à l'offertoire ce beau motet, expressif par certains côtés à la façon de Schütz, du maître anglais John Blow qui vécut au XVIIe au temps de Jacques II ! Bravo à la jeune maîtrise de Westminster et merci au nom de la *Scola* tout entière pour la belle leçon de *tenue artistique* que cette maîtrise anglaise donne à beaucoup de nos maîtrises françaises.

LA MAITRISE VILLAGEOISE DE WEST-DRAYTON

Ce fut pour M. l'abbé Holly un véritable plaisir d'emmener par un beau soir d'été son ancien maître et ami M. Bordes à son petit presbytère anglais de West-Drayton. Figurez-vous un petit village d'Hobbema ou de Constable, aux petites maisons basses, comme des jouets, aux arbres magnifiques, de style admirable, avec une longue place de gazon vert comme doit en avoir tout village anglais qui se respecte. Sur cette place une coquette église gothique, intime comme une miniature de missel, à demi enfouie sous le lierre, flanquée d'un petit presbytère charmant où l'on sent de bons vieux livres, un petit harmonium et des pots de confitures. La nuit tombait, c'était le jeudi soir 10 juillet : il y avait à 8 h. 1/2 le salut du Saint-Sacrement. Après un dîner bien anglais, un gigot bouilli à la menthe, des légumes cuits à l'eau, des fraises énormes et savoureuses, une salade de laitue montée que l'on vous sert en branches et que l'on assaisonne sur son assiette, de l'ale exquise, même une bonne petite bouteille de vin et, ce qui valait mieux que tout, le simple accueil du révérend et de sa vieille mère ; après ce rare et frugal repas, nous fûmes à l'église. Un office intime nous y attendait, sans petites dévotions, simple, et grand par sa simplicité même, avec quelques fidèles et une maîtrise chantant, avec une bonne volonté touchante et sans accompagnement, de simple et religieuse musique. A ma stupéfaction, parmi les altos je reconnus... la cuisinière du curé, qui me parut aussi experte à *déchanter* une partie de contra-tenor qu'à cuire à point un gigot à la menthe. J'appris depuis que le meilleur soprano était employé à la journée pour aider la vieille mère du pasteur dans ses coutures. Elles étaient quatre femmes en tout ; quant aux hommes, quatre jeunes gens, employés et ouvriers en fabrique, tous catholiques. Il suffisait de regarder leurs yeux bleus et doux pour y lire la joie qu'ils éprou-

vaient à faire plaisir à leur jeune curé et à chanter les louanges de Dieu. Que me fut-il donné d'entendre ? des litanies d'un excellent style, à la mode anglaise, chantées sans accompagnement et alternant avec le prêtre à l'autel, une hymne, un ou deux motets, toujours à cappella. L'organiste ne vient que le dimanche; on s'en passe facilement du reste. Après le salut, quelques pièces chantées en notre honneur, un joli *Kyrie* du Rév. Holly et un dialogue spirituel de Dumont : *Quam tristis est*, le tout exécuté d'une façon fort satisfaisante, souvent parfaite, et ce dans une paroisse de 200 âmes catholiques qui compte sept villages et un territoire considérable. N'est-ce pas admirable, et que voudront bien nous répondre MM. les curés de nos villes et de nos villages qui prétendent que toute réforme est impossible ? Je livre cet exemple à leurs méditations. Merci à la petite maîtrise de West-Drayton.

DE L'OPPORTUNITÉ DU PLAISIR EN MATIÈRE DE CHANT RELIGIEUX

Il nous est revenu que la fabrique de Saint-Gervais et le nouveau curé de la paroisse ne doivent point être seuls incriminés dans la mesure qui a frappé les *Chanteurs* et que le coup partait de plus haut, de l'archevêché lui-même. On nous assure que l'autorité était lasse, non pas de voir s'établir l'errement d'une maîtrise où les voix de dessus étaient complètement tenues par des femmes, mais de paraître tolérer des offices qui n'étaient que des concerts et d'où toute piété était absente, « l'église n'étant pas un lieu où l'on devait se réunir pour le seul plaisir. » En soi la raison est valable, mais la religion de Son Eminence a été singulièrement éclairée. Pour quiconque a assisté aux offices de Saint-Gervais, je ne crois pas qu'il y ait trouvé matière à scandale, et à ce point de vue les mariages parisiens dans les grandes paroisses où tout le monde parle haut, se souciant peu de la dignité du sacrement et de sa mission, sont un autre sujet de scandale que celui des offices chantés à Saint-Gervais. Donc l'argument avoué était : « Il venait trop de monde à Saint-Gervais, et une église n'est pas un théâtre ou un concert. Nous ne pouvions tolérer davantage que l'on vînt à l'église pour le seul plaisir. » N'oublions pas que c'est un de *nos messieurs* de l'archevêché qui parle ainsi.

On ne doit donc pas prendre un plaisir, même d'un ordre élevé, à l'église ? Ici nous touchons à l'essence même du culte catholique, à sa liturgie, à sa représentation extérieure, à son histoire même, car nombreux sont les textes où l'on préconise la beauté des cérémonies et des chants comme un des véhicules les plus enthousiastes de la foi. Sans remonter aux textes de Socrate le Scolastique ou d'Hermias Sozomène sur la beauté des hymnes ayant pour but d'attirer dans le sens orthodoxe la foule que les Ariens, par un semblable procédé, cherchaient à rallier à l'hérésie, on en trouverait de plus modernes et d'aussi probants. Mieux vaudrait alors nous faire calvinistes ou iconoclastes. Quel est le rôle de l'art, jeu supérieur ? séduire tout en élevant notre

esprit et nous aidant à la compréhension presque palpable des mystères. Si on ne doit pas avoir *du plaisir* à regarder, tout en entendant la messe, un beau vitrail flamber sous le soleil ou jouir de l'harmonie gracieuse des lignes de l'architecture et des voix du motet, mieux vaut alors marmotter des psaumes dans une cave ou hurler des chorals dans une remise sans tentures, avec une bible sur une table et des bancs de bois !

LE DINER DES GRANDS CURÉS

On nous assure, et ceci nous le tenons de bonne source, qu'au dernier dîner « des grands curés » à l'archevêché, il a été beaucoup question de la suppression des *Chanteurs de Saint-Gervais*. Ces messieurs, émus de la campagne de presse menée à ce sujet et tout particulièrement des articles des *Débats* et du *Temps*, se sont beaucoup agités dans l'ornière de leur esthétique générale, sans cacher leur mécontentement. Les grands curés concordataires de Paris sont comme la chambre haute de notre clergé paroissial. Donc au dîner des « grands curés » on parla beaucoup des *Chanteurs* et de musique religieuse, et un vicaire général qui ne cacha jamais son hostilité aux *Chanteurs* s'écria à peu près dans ces termes : « Il faut en finir une bonne fois avec ces chants grégoriens et palestriniens qui assomment les fidèles ; il faut attirer le monde à l'église au lieu de le faire fuir; il nous faut le peuple, il faut chanter pour le peuple. On n'est pas à l'église pour s'ennuyer avec des chants fossiles. » Allons-y donc alors des violons et des cabalettes. Et l'on prononça tout haut l'éloge de M. le nouveau curé de la Madeleine et de sa courageuse initiative de remettre en honneur le *Regina cœli* de Lambillotte le jour de Pâques, et le tonnerre au grand orgue le jour de la Pentecôte.

Il faudrait une bonne fois vous mettre d'accord, Messieurs les hauts dignitaires ecclésiastiques, qui veillez aux destinées de notre diocèse, chanoines titulaires, honoraires, etc., et qui pesez de tout votre poids sur l'esprit de notre vénéré Cardinal, à qui on ne peut demander d'allier la sainteté au dilettantisme musical. Son Eminence aime le chant grégorien; elle l'a prouvé à maintes reprises, et son âme religieuse est trop haute pour rester insensible à la mystique douleur du *O vos omnes*.

Il est arrivé du reste une assez jolie histoire au même M. Chesnelong, curé de la Madeleine, où M. l'abbé Chérion, qui n'a pas complètement oublié son passé de Moulins, venait de faire chanter à son insu un motet de Palestrina dont je n'ai pu savoir le titre malheureusement. A la sacristie le pasteur ne tarit pas d'éloges sur ce morceau, où il cherchait peut-être à découvrir le faire de Lambillote. — C'est de Palestrina, Monsieur le curé... — Ah !... fit le pasteur, et il resta rêveur. Aurait-il été touché de la grâce ?

Donc d'une part à l'archevêché on nous bannit parce que nous ne pouvons chanter que pour le seul plaisir de plaire au monde. D'autre part, on nous reproche de ne pas faire danser ce même monde dans l'église ! C'est à ne plus s'y reconnaître. Que le Saint-Esprit nous éclaire !

En attendant, donnons à méditer à l'Ordinaire l'exemple admirable de la création de Mgr le cardinal Vaughan à Westminster. Ceci, les catholiques anglais le doivent peut-être au schisme qu'il s'agit de réduire par tous les moyens et de mettre en état d'infériorité notoire, comme y réussissent si bien les évêques anglais. Nous n'avons pas un schisme, même un tout petit schisme pour rire, afin de stimuler un peu le zèle liturgique de nos bons curés de Paris, et d'ailleurs, et les rappeler à leur devoir envers la liturgie.

*
* *

Décidément les salles à manger ecclésiastiques ont des oreilles. On nous assure qu'à ce même dîner on agita la question soulevée par la retraite possible d'un vénérable maître de chapelle et la vacance de sa maîtrise, qui, par sa situation élevée, peut être à même d'imprimer une impulsion féconde, tout comme à Londres. « Surtout veillons, aurait-il été dit, que le siège de cette maîtrise ne soit pas fait par ces grégoriens et ces palestriniens qui font tant parler d'eux et viennent encombrer nos églises de leur musique surannée. » Voici de bonnes paroles, mais je ne conseillerai pas à quelqu'un de nos *grands curés* de prendre comme cuisinière, la cuisinière du Rév. N.-D. Holly, de West-Drayton, qui déchanta si bien un motet après avoir vaqué à ses fourneaux. Ce serait Grosse-Jeanne qui en remontrerait à son curé si, avec sa franchise de vieille servante loquace, elle venait à prendre part à la conversation de la table presbytérale en servant un poulet. C'est, paraît-il, l'ère de la lutte au couteau, on va donc vraiment s'amuser. N'oublions pas, Messieurs les curés et maîtres de chapelle, que nous sommes Français, et tâchons le plus possible de lutter avec grâce.

DU DROIT DE CITÉ DE LA MANDOLINE A L'ÉGLISE

Nous recueillons dans le *Courrier Musical* du 15 juillet l'article suivant trouvé dans un journal de province. Il s'agit d'un concert donné dans une petite église de campagne par quelques artistes venus tout exprès d'une ville voisine. Nous offrons ce petit bouquet littéraire à M. André Hallays.

« ... Deux fois les violons et deux fois les mandolines ont interprété des morceaux de circonstance. Il paraît que la mandoline faisait ce jour-là sa première apparition dans une église de Touraine. Je donne ici mon impression et celle d'auditeurs affinés.

Excellents ont été l'idée et le fait d'alterner le violon et la mandoline. Le premier des instruments à cordes, le violon, s'est imposé à l'attention, à l'admiration; mais fut goûté et combien ! le jeu inattendu de la mandoline. On eût dit la reine se montrant après le roi pour être applaudie, elle aussi ; une sœur répondant à son frère, avec cette particularité originale que l'expression chez le frère était facilement féminine, alors que chez la sœur elle était constamment, quoique légèrement, virile, sans doute à cause des cordes métalliques.

Comme encadrement de valeur, un murmure harmonieux naissait toujours sous les doigts de l'organiste. Bref, les trois artistes ont conquis la sympathie de tous les assistants.

Maintenant ferai-je un peu de tendance ?

Pourquoi le clergé catholique, juge sérieux en l'espèce, refuserait-il à la mandoline une place dans les églises ?

Evidemment l'orgue demeure le maître incontesté, le roi absolu des instruments, parce qu'à lui seul il relie la terre au ciel par ses voix surhumaines, écho de celles des anges à Noël, et par le grondement de ses basses, répercussion des orages dans nos vallées.

C'est l'instrument collectif, portant réunies, jusqu'au trône de Dieu, toutes les prières, toutes les joies, toutes les tristesses des fidèles. Mais pourquoi serait-il interdit d'entendre dans le sanctuaire une nouvelle voix, un instrument spécial, nouveau, une résurrection d'antan ?

Déjà sont acceptés dans les églises le violon et le violoncelle : ce dernier, qui fait vibrer certaines notes d'une façon assez expressive pour suspendre les battements de notre cœur, le violon, qui crée en nous une vitalité plus accentuée, l'allégresse, l'alleluia religieux, civil et militaire. Et pourtant, que d'abus on leur fait commettre en des heures d'oubli coupable ! Que de fois la gracieuse Cécile est remplacée par un hideux Méphisto !... N'est-ce pas une condition inévitable, hélas ! que toute échelle ait sa tête aux cieux et son pied dans la boue !

Malgré cette déchéance temporaire, violon et violoncelle ont une âme innée, belle et céleste. C'est pourquoi la mandoline a droit à une place auprès d'eux, car elle est la fille mélodieuse du poétique Orient, la favorite exclusive de l'Espagnol et de l'Italien. Elle est l'aïeule de l'orgue, du violon, du violoncelle. Or, des fils bien élevés aiment la société d'une mère à qui ils doivent leurs succès. Donc la mandoline, malgré son grand âge, peut se rajeunir et plaire aux mains d'artistes, dernier détail qu'il convient d'ajouter... »

LES FEMMES CHANTRES

Comme l'ont révélé si bien *les Débats*, des *femmes* chantent régulièrement à Saint-Pierre de Chaillot. On en a surpris quatre qui descendaient de la tribune, et le cher frère à qui on faisait compliment de la maîtrise, ne sut que répondre : « Mais nous avons les voix angéliques de ces dames ! » Dont acte. Il en fut de même à Saint-Pierre de Montrouge où une quinzaine de dames prirent part à la fête patronale de saint Pierre. On nous assure qu'à l'Institut catholique des Carmes, où M. Bordes autrefois ne réussit jamais à faire chanter les dames, M. Blondel, maître de chapelle de Saint-Jacques du Haut-Pas fit chanter à cette même fête de saint Pierre deux femmes dans la maîtrise et, ce qui est plus piquant, deux chanteuses de Saint-Gervais ! deux pauvres proscrites.

Quant à Saint-François de Sales, cela continue comme par le passé. Il y a aussi Saint-Eloi, et puis Saint-Louis d'Antin, paraît-il, et puis...

Il faut bien garder des poires pour la soif et des verges pour frapper. En tous cas la visite des églises le jour de Saint-Pierre fut intéressante. Ce pauvre saint Pierre n'est-il pas tenu d'ouvrir le paradis à tout le monde, aux hommes comme aux femmes? C'est peut-être un bon moyen de s'assurer ses bonnes grâces !

Il faut qu'une bonne fois cela finisse ; qu'attend donc l'archevêché pour sévir ? Après l'exécution de Saint-Gervais d'autres s'imposent, surtout quand à Saint-Pierre de Chaillot, comme à Saint-Jacques, comme à Saint-François, ce sont d'anciennes *chanteuses de Saint-Gervais* qui sont employées. On reconnaît du moins qu'elles sont bonnes à quelque choses ; le régime grégorien et palestrinien leur aura été de quelque profit, même pour chanter du Samuel Rousseau ou du Th. Dubois.

JEAN DE MURIS.

MOIS MUSICAL

LES SÉANCES DE FIN D'ANNÉE A LA SCOLA

Nous aurions voulu donner un compte rendu un peu détaillé de toutes les manifestations artistiques de la Scola de ces derniers mois, nous le ferons plus tard. Nous nous bornerons aujourd'hui à parler des examens et séances de fin d'année tels que nous les lisons dans les *Tablettes de la Scola*, notre petit périodique des concerts.

Près de 150 élèves ont pris part aux examens de fin d'année, qu'avec un dévouement admirable M. Vincent d'Indy fit passer pendant plus de trois semaines. Ces examens nous ont permis de constater les progrès souvent extraordinaires que certains de nos élèves ont faits dans leurs études. Ne voulant pas les faire pécher par orgueil, nous ne les nommerons pas ici en les tirant à part. Nous nous bornerons à énumérer leurs noms, par ordre de mérite et selon les mentions qu'ils ont méritées, puis nous rendrons compte succinctement des séances de fin d'année où plusieurs d'entre eux ont paru.

LISTE DES ÉLÈVES AYANT MÉRITÉ UNE MENTION

AUX EXAMENS DE FIN D'ANNÉE

Ont mérité la mention TRÈS BIEN

Messieurs :

Vadon (*solfège*)
Deparpe (*id.*)
Le Guennant (*chant grégorien*)
Gébelin (*chant*)
Le Guennant (*harmonie*)
De Ranse (*id.*)
Luscan (*contrepoint*)
Marseillac (*orgue 1er degré*)
Seignobos (*cor*)
Pineau (*orgue supérieur*)
Ibos (*id.*)
Claveau (*violon 2e degré*)
Groz (*composition IIIe cours*)
Roussel (*composition IVe cours*)

Mesdemoiselles :

Marthe Legrand (*déclamation lyrique*)
Selva (*chant grégorien*)
Debuissert (*chant grégorien*)

Ont mérité la mention BIEN

Messieurs :

Thoorens (*solfège*)
Bonnaud (*id.*)
Chauvel (*id.*)
Marseillac (*chant grégorien*)
Pamart (*id.*)
Joseph (*chant 1er degré*)
De Monès (*id.*)
David (*chant*)
Lécart (*harmonie*)
Vadon (*id.*)
Vadon (*contrepoint*)
De Ranse (*id.*)
Revel (*violoncelle*)
Labey (*orgue supérieur*)
Polleri (Paul) (*id.*)
Greffier (*orgue 2e degré*)
De Ranse (*orgue 1er degré*)
Ibos (*piano 2e degré*)
Polleri (Paul) (*id.*)

Usandizaga (*piano 2e degré*)
Chapelier (*violon 2e degré*)
Chapelier (*musique de chambre*)
Revel (*id.*)
Ibos (*id.*)
De Ranse (*composition Ier cours*)
Raugel (*composition IIe cours*)
Gallardo, Pineau, Laloy, Samazeuilh, De Crèvecœur, De Lacerda (*composition IIIe cours*)
Czernichowski (*composition IVe cours*)
Estienne, De Séverac, Alquier, Labey (*composition Ve cours*)

Mesdemoiselles :

Marsy (*chant grégorien*)
Vallet (*id.*)
Hugon (*chant*)
Selva (*harmonie*)
Duchamp (*id.*)
Marsy (*id.*)
Correa (Lolita) (*piano 1er degré*)
Correa (Pepita) (*violoncelle*)
Weyrich (*déclamation lyrique*)
Hugon (*piano 2e degré*)
Ginoux (*id.*)
Vallet (*musique de chambre*)
Correa (Pepita) (*id.*)
Marsy (*composition 1er cours*)

Ont mérité la mention ASSEZ BIEN

Messieurs :

Gibrat, Polleri (Jean), Pamart, Haran, Grégoire, David (Jean) (*solfège*)
Ibos, Piallat, Haran, Bonnaud (*chant grégorien*)
Gibert, Delrieu (*chant*)
Escoffon (*chant 1er degré*)
Pamart, Piallat, Chauvel (*harmonie*)
Luscan, Ibos (*accompagnement*)
Fescourt, Chapelier (*contrepoint*)
Le Guennant, Polleri (Jean), Usandizaga, Basset (*orgue 1er degré*)
Revel, Deparpe (*piano 1er degré*)
Polleri (Jean), Pamart, Bonnaud (*violon 1er degré*)
Vadon (*hautbois*)
Greffier (*clarinette*)
De Lacerda, Luscan (*orgue supérieur*)
Deparpe, Chapelier, Raugel, Vadon (*orgue 2e degré*)
Marseillac, Polleri (Jean), Vadon (*piano 2e degré*)
Lefeuve (*violon 2e degré*)
Polleri (Paul) (*musique de chambre*)
Greffier (*composition Ier cours*)
Fescourt (*composition IIe cours*)
Rollin (*composition IIIe cours*)
Doire, Fleury (*composition IVe cours*)
De Montesquieu, De Castéra (*composition Ve cours*)

Mesdemoiselles :

Keisser, Royer (*solfège*)
Hugon, Pilain (*chant grégorien*)
Braquaval (*chant*)
Royer, Grand, Talayrach (*piano 1er degré*)
Marsy, Dumas, Pilain (*piano 2e degré*)
Radchenkow, Braquaval (*violon 2e degré*)
Marsy, Hugon, Beyer, Aldebert, Pizot, Correa (Lolita), Ginoux, Cras (*musique de chambre*)
Selva, Hugon (*composition*)

*
* *

Quant aux séances de fin d'année, elles durèrent huit jours, et nous avons regretté qu'elles ne fussent pas plus suivies par le public. On aurait pu par là se rendre compte *de auditu* des progrès réels de beaucoup de nos élèves et de la valeur de notre enseignement. Voici l'énumération des programmes tels qu'ils furent exécutés.

1re SÉANCE, LUNDI 16 JUIN.

Séance de la classe d'ensemble vocal et instruments soli.

1. **Ave Virgo sanctissima** *à 5 voix*. . . . . GUERRERO
   La Classe d'ensemble vocal.
2. **3e Valse " Helvetia "** . . . . . V. D'INDY
   Mlle MARCY, élève de Mlle DURANTON.
3. **Beata viscera,** *motet à 4 voix*. . . . . F. DE LA TOMBELLE
   Le Cours d'ensemble vocal de la Scola.
4. **Premier sourire de mai,** *chœur à 3 voix de femmes*. . . . . CÉSAR FRANCK
   Le Cours d'ensemble vocal.
5. **Scherzo en si min.** . . . . . CHOPIN
   M. MARSEILLAC, élève de M. GROVLEZ.
6. **Déploration finale de Jephté**. . . . . G. CARISSIMI
   Mlle MARIE DE LA ROUVIÈRE, élève de Mme Jeanne RAUNAY et de M. Ch. BORDES, et les CHŒURS.
7. **Carnaval de Vienne**. . . . . R. SCHUMANN
   M. Paul POLLERI, élève de M. GROVLEZ.
8. **Choral final de la Passion selon St Matthieu**. . . . . H. SCHÜTZ
   Le Cours d'ensemble vocal de la Scola.

2e SÉANCE, MARDI 17 JUIN.

Élèves instrumentistes et chanteurs.

1. **Concerto italien**. . . . . J.-SÉB. BACH
   M. USANDIZAGA, élève de M. GROVLEZ.
2. **Les Plaintes du roi Ezéchias,** *pour ténor*. . . . . CARISSIMI
   M. E. DUBOSC, élève de M. CH. BORDES.
3. **Air de la Cantate** « *Ihr werdet weinen* ». . . . . J.-SÉB. BACH
   avec violon principal.
   Mlle MARTHE LEGRAND,
   élève de Mme Jeanne RAUNAY, et M. CHAPELIER, élève de M. PARENT.
4. *a*) **Gigue**. . . . . SCARLATTI
   b) **Sœur Monique**. . . . . COUPERIN
   pour piano.
   Mlle HUGON, élève de Mlle SELVA.
5. **Air de Chérubin des Noces de Figaro**. . . . . MOZART
   Mlle BERNARD, élève de Mlle LÉPINE.
6. **Havanaise,** *pour violon*. . . . . C. SAINT-SAENS
   Mlle BERTHE GINOUX, élève de M. PARENT.
7. **Les Berceaux,** *mélodie*. . . . . G. FAURÉ
   Mlle HUGON, élève de Mme DE LA MARE.
8. **Romance,** *pour cor*. . . . . MOZART
   M. SEIGNOBOS, élève de M. LAMBERT.
9. **Air de Judas Machabée** . . . . . HÆNDEL
   Mlle WEYRICH, élève de Mme Jeanne RAUNAY.
10. **Sonate en sol min.** . . . . . SCHUMANN
    M. Georges IBOS, élève de M. GROVLEZ.

3e SÉANCE, MERCREDI 18 JUIN.

Auditions de compositions d'élèves de M. d'Indy.

AVEC LE CONCOURS DE

Mlle Bl. SELVA, Mlle de LA ROUVIÈRE & Mlle LEGRAND

1. **Suite pour Piano**. . . . . Gustave SAMAZEUEILH
   Mlle BLANCHE SELVA.

2. **Deux Mélodies**
a) *Rondel pour une dame étrangère* (Gauthier-Villars). . . . . Marcel LABEY
b) *Menuet* (Fer. Gregh). . . . . Charles PINEAU
Mlle LEGRAND.

3. **Suite pour Orgue** (*fragment*). . . . . Déodat de SÉVÉRAC
a) *Prélude.* — b) *Pastorale.*
M. GEORGES IBOS.

4. **Deux Mélodies.** . . . . . René de CASTÉRA
a) Colloque sentimental. — *b) Un soir viendra.*
Mlle MARIE DE LA ROUVIÈRE.

4. **Petit Concert spirituel** « *Stetit Angelus* ». . . . . Blanche LUCAS
Mlles MARIE DE LA ROUVIÈRE et MARTHE LEGRAND.

5. **Pièce pour Orgue** (*extrait d'une Sonate*) . . . . . Léon St-REQUIER
M. PINEAU.

5. **Le mauvais Ouvrier** (*Mélodie*). . . . . Gustave BRET
M. JEAN DAVID

6. **Caprice pour Piano.** . . . . . Albert GROZ
Mlle BLANCHE SELVA.

4e SÉANCE, JEUDI 19 JUIN.

Audition des élèves de la classe supérieure d'orgue et de chant grégorien.

1. **Passacaille et Fugue.** . . . . . J.-SÉB. BACH
M. CHARLES PINEAU, élève de M. A. GUILMANT.

2. **Graduel « Specie tua ».** . . . . . Chant grégorien
Sous la direction de M. Amédée GASTOUÉ.

3. **Prélude et fugue en la mineur.** . . . . . J.-SÉB. BACH
M. PAUL POLLERI, élève de M. A. GUILMANT.

4. *a*) **Alleluja « Paratum cor meum ».** . . . . . Chant grégorien

4. *b*) **Offertoire « Ave Maria ».** . . . . . Chant grégorien
Sous la direction de M. Amédée GASTOUÉ.

5. **Prélude et Fugue en sol majeur.** . . . . . J.-SÉB. BACH
M. GEORGES IBOS, élève de M. A. GUILMANT.

5e SÉANCE.

Classes de musique de chambre et de déclamation lyrique.

MM. Louis de Serres, Mme Raunay et Ch. Bordes, professeurs.

1. **Quatuor à cordes.** . . . . . MOZART
Allegro moderato, Andante, Tempo di minuetto.
M. CHAPELIER, Mlle PIZOT, Mlle CRAS,
Mlle ALDEBERT, Mlle CORREA.

2. **Dialogus per la Pascua.** . . . . . H. SCHÜTZ
Marie Magdeleine : Mlle BELLEMIN ET Mlle LEGRAND.
Jésus : M. Jean DAVID et Alb. GÉBELIN.

3. **1er Mouvement de la Sonate,** *op. 12 p. piano et violon.* . . . . . BEETHOVEN
Mlle PIZOT et Mlle MARSY.

4. **1er Mouvement du Trio, en ut min.** . . . . . BEETHOVEN
MM. P. POLLERI, CHAPELIER et Mlle ALDEBERT.

5. **La Plainte des Damnés.** . . . . . CARISSIMI
MM. Jean DAVID, Paul GIBERT et Alb. GÉBELIN.

6. **1er Mouvement de la Sonate,** *op. 30 p. piano et violon.* . . . . BEETHOVEN
Mlle GINOUX et Mlle VALLET.

7. **Air d'Eliezer et Duo de Rebecca.** . . . . . CÉSAR FRANCK
M. ANDRÈS et Mlle WEYRICH.

8. **Andante et Allegro de la Sonate en la min.** *op. 15.* . . . . . J.-S. BACH
MM. CHAPELIER et IBOS.

9. **1er Mouvement du 1er Quatuor en ut mineur** . . . . . Gabriel FAURÉ
Mlle HUGON, Mlle GINOUX, Mlle BEYER et M. L. REVEL.

6e SÉANCE.

Classe d'orchestre.

1. **Concerto en ut mineur,** *2 pianos.* . . . . . J.-SÉB. BACH
MM. IBOS et POLLERI et l'orchestre.

2. **Air de la Cantate pour tous les temps.** . . . . . J.-SÉB. BACH
Mlle DE LA ROUVIÈRE.

3. **Concerto en sol min. pour orgue et orchestre.** . . . . . G. Hændel
M. A. PINEAU et l'orchestre.
4. **Lied pour violoncelle.** . . . . . Vincent d'Indy
M. Louis REVEL.
5. **Air de Renaud, d'Armide.** . . . . . J.-B. Lulli
M. Jean DAVID.
6. **Concerto en ré min.** *pour 2 violons et orchestre.* . . . . . J.-Séb. Bach
MM. CLAVEAU et CHAPELIER.

Ce programme, conçu tout autrement, par suite de l'absence de deux de nos musiciens de l'harmonie dut être remanié de fond en comble. La classe d'orchestre avait préparé notamment la 4e et la 8e symphonie de Beethoven, dont elle avait donné des exécutions fort satisfaisantes à l'examen d'orchestre sous la direction de M. d'Indy, et au concert dirigé par M. Edouard Risler. Ce dernier programme préparé à la hâte n'en fit pas moins excellente impression, et l'on put une fois de plus constater les progrès vraiment extraordinaires de notre petit orchestre au point de vue de la cohésion, du style et aussi de la technique. Avec un maître comme M. Vincent d'Indy, il pouvait difficilement en être autrement.

X.

La rentrée des cours aura lieu le 3 novembre.

BIBLIOGRAPHIE

La Lyre et la Croix, poème en trois chants de Marie-Louise de Cardelus, préface de François Coppée, de l'Académie Française, 1 vol. in-16 grand jésus, papier de luxe, tiré en trois couleurs, lettres ornées d'Eugène Toulouze, portrait de l'auteur par la comtesse Moïna Mac Gregor. Prix. . . . . **3** fr. **50**

Bibliothèque de la " Revue Ampère ", 7, rue des Feuillantines, Paris (Ve).

L'apparition de ce poème marquera certainement une époque dans l'histoire de la psychologie contemporaine. Les nombreux systèmes de négations et d'athéisme qui se succédèrent depuis le XVIIIe siècle, seulement interrompus par les tendances du romantisme, sont devenus surannés, et la pensée moderne tend à revenir à ses croyances passées. Le néo-catholicisme des décadents a pu, avec ses inconséquences, tenter les esprits et susciter quelques œuvres captivantes par leur modernisme outrancier, mais le fond en est trop peu solide pour qu'il puisse étayer un enthousiasme durable. Dans *La Lyre et la Croix*, l'auteur a su s'élever jusqu'aux plus hauts sommets d'un mysticisme sans faiblesse. Ce poème respire une philosophie sereine où la foi ne s'abaisse pas à des querelles de partis. L'esprit en est large et austère, et, bien que le fond ne laisse aucune prise à une critique théologique que l'auteur évite facilement par le caractère général qu'il a su donner à son œuvre, on ne saurait voir là une œuvre pieuse comme tant d'autres ont été faites pour le plus grand discrédit de ce genre d'écrit. Comme le dit Coppée dans son éloquente préface : On admire, certes, la plénitude sonore des vers, les pures et brillantes images dont ils sont parés, le souffle lyrique qui les emporte ; mais ce qui touche surtout, c'est la sincérité, la profondeur, l'enthousiasme de la foi.

Cette foi est essentiellement large et indulgente, et, malgré l'extrême énergie avec laquelle elle est exprimée — énergie biblique, peut-on dire — elle se manifeste avec une bonté, une harmonie qui en adoucit l'austérité et qui enthousiasme les plus incrédules par son étincelant lyrisme.

Note sur les Chants de l'Eglise grecque.

En relisant dans la *Rivista Musicale Italiana* (vol. VIII, ann. 1901) les études consacrées par M. Adaievsky aux chants de l'Eglise grecque, j'ai été très frappé de diverses remarques critiques faites par l'auteur, dans une publication qui ne cherche à être ni scientifique, ni utilitaire, remarques concordant avec ce que j'ai répété à maintes reprises ici et ailleurs, sur quelques faits, je dirai plus, sur quelques principes, qui me paraissent propres à être mis en lumière, et rappelés à des musicologues qui les oublient trop souvent.

Ici, elles ont d'autant plus de poids que l'auteur, — musicien de talent et trop excellent rythmicien pour qu'il soit nécessaire de le rappeler, — appartient au rite grec, et que, depuis son enfance, il a entendu ces chants dont il a ensuite recueilli diverses versions orales, en dehors de toute préoccupation d'édition, et spécialement dans un but de folk-lore religieux et d'analyse musicale.

Or, M. E. Adaievsky tient d'abord à mettre en garde ceux qui s'adonnent à des

travaux musicologiques de ce genre contre la confusion trop fréquente, faite en cherchant à pénétrer les arcanes de la musique byzantine, entre les chants anciens à mouvement vif et à « rythme libre », et les modernes au mouvement et au rythme « lent et mesuré » (p. 43, 69, etc.). L'auteur va même presque jusqu'à poser en criterium que le rythme d'un chant peut le faire classer immédiatement dans l'une ou l'autre catégorie : ce à quoi je souscris volontiers, d'autant plus que la tonalité elle-même, aussi abâtardie dans les compositions byzantines modernes que dans les messes de Dumont et nos proses du XVIIIe siècle, est trop nettement différenciée dans les chants byzantins soumis ou non à la division de la mesure pour qu'on puisse espérer en déduire une unité de système tonal. Tout comme si on voulait établir la tonalité latine, en ajoutant au Graduel grégorien les proses du moyen âge et les plains-chants musicaux du XVIIe siècle et de l'époque moderne. Cette confusion, au point de vue tonal, existe aussi au point de vue rythmique.

En dehors, en effet, des deux grandes catégories rythmiques énoncées plus haut, il en est une troisième : *c'est l'adjonction, à un chant ancien, de temps divisés pour arriver à une certaine çarrure* à l'imitation de chants plus modernes d'un autre style. Or, ces divisions de temps n'arrivent que par manière *d'ornementation*, sont soumises à des fluctuations diverses selon le temps, le lieu, et la personne (je l'ai constaté maintes fois) et *ne sauraient faire conclure* à une mesure rigoureuse *dans les originaux de ces chants*, ces modifications étant essentiellement modernes et passagères.

M. E. Adaievsky conclut donc que les chants anciens traditionnels ont une mélodie qui « suit le texte » et un système rythmique dont on ne saurait dire s'il « est binaire ou ternaire ; il est tantôt l'un, tantôt l'autre, et c'est ce qui constitue son abandon délicat et original... Il faut y voir... l'application de ce principe de la diversité dans l'unité, proclamée par le moine d'Arezzo. » (Pag. 69, 72, 74, 581, 584, 588.)

Or, tout cela est précisement ce que l'école bénédictine a proclamé pour notre chant grégorien latin.

A. Gastoué.

Chants des offices (chant de Rennes) traduits en notation musicale moderne, par M. le chanoine Caharel. Paris, Poussielgue, in-12 de 208 p.

C'est un intéressant et louable travail que vient de publier à l'usage des fidèles, pour les églises qui suivent le chant de Rennes, M. le chanoine Caharel, directeur au grand séminaire de Saint-Brieuc.

La transcription en notes modernes, quoique faite d'après une édition défectueuse, sera utile pour préparer la voie au vrai chant ecclésiastique, là où il n'est pas encore connu. Le rythme est indiqué d'une façon claire et lisible, quoique pas toujours bien nette à certains endroits. Malgré quelques défectuosités de transcriptions rythmiques (sans doute par suite du texte sur lequel a travaillé l'auteur), ce petit manuel sera utile en bien des endroits.

A. G.

Le Gérant : Rolland.

Librairie H. Oudin, 10, rue de Mézières, Paris.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

AVIS

La Compagnie des chemins de fer P.-L.-M. a l'honneur de prévenir MM. les voyageurs qu'à partir du *5 mai* elle met en service, à titre d'essai, des appareils garde-places, système « Boucher », dans ses trains rapides de jour, entre Paris et Marseille (train n° 1 partant de Paris à 9 h. 30 du matin et train n° 2 partant de Marseille à 9 h. 20 du matin).

L'emploi de ces appareils permettra à MM. les voyageurs de s'assurer la possession indiscutée de la place qu'ils auront choisie dans le train. A cet effet, il leur sera remis gratuitement, au moment du départ, un ticket spécial qu'il leur suffira d'introduire dans l'appareil placé au-dessus de la place de leur choix. En vertu d'une décision de M. le Ministre des travaux publics, les places dans l'appareil desquelles aura été introduit un ticket seront seules considérées comme régulièrement retenues ; aucun autre mode de marquer les places ne sera donc admis dans les voitures des trains 1 et 2 munies des appareils garde-places.

MM. les voyageurs auront également la faculté de se faire réserver à l'avance une place de leur choix, au départ des gares de Paris et de Marseille, moyennant le paiement d'une taxe de location de 1 fr. par place retenue d'avance.

DE PARIS EN ORIENT (*viâ* Marseille).

La Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, d'accord avec les Cies des Messageries Maritimes, Fraissinet et Paquet, délivre des billets simples pour se rendre, par la voie de Marseille, de Paris à l'un quelconque des ports ci-après : *Alexandrette*, *Beyrouth*, *Constantinople*, *Le Pirée*, *Smyrne*, *Alexandrie*, *Jaffa*, *Port-Saïd*, *Batoum*, *Salonique*, *Odessa*, *Samsoun*, etc...

Il est également délivré dans les Agences de la Cie des Messageries Maritimes des billets d'aller et retour valables 120 jours, pour se rendre, viâ Marseille, de *Paris* à *Alexandrie*, *Port-Saïd*, *Jaffa*, *Beyrouth*.

Ces billets donnent droit à une franchise de 30 kilogr. de bagages par place sur le chemin de fer ; sur les paquebots, cette franchise est de 100 kilogr. par place de 1re classe, et de 60 kilogr. par place de 2e classe.

Pour plus amples renseignements, consulter le Livret-Guide Paris-Lyon-Méditerranée mis en vente au prix de 0 fr. 50 dans les gares de la Compagnie.

RELATIONS DIRECTES ENTRE PARIS ET L'ITALIE (*viâ* Mont-Cenis).

Billets d'aller et retour de Paris à Turin, à Milan, à Gênes et à Venise

(*viâ* Dijon, Mâcon, Aix-les-Bains, Modane.)

Prix des billets :	Turin	1re cl.	148.10	—	2e cl.	106.45	Validité : 30 jours.
	Milan	—	166.55	—	—	121.70	
	Gênes	—	168.40	—	—	120.05	
	Venise	—	218.95	—	—	155.80	

Ces billets sont délivrés, toute l'année, à la gare de *Paris-Lyon* et dans les bureaux succursales. La validité des billets d'aller et retour *Paris-Turin* est portée gratuitement à 60 jours, lorsque les voyageurs justifient avoir pris à Turin un billet de voyage circulaire italien.

D'autre part, la durée de validité des billets d'aller et retour *Paris-Turin* peut être prolongée d'une période unique de 15 jours moyennant le paiement d'un supplément de 14.80 en 1re classe et de 10.65 en 2e classe. Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours. Franchise de 30 kilogr. de bagages sur le parcours Paris-Lyon-Méditerranée.

Trajet rapide de *Paris* à *Turin* et à *Milan* sans changement de voiture.

Huitième Année | Nos 8-9 | Août-Septembre 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

Lettre de S. S. Léon XIII à l'occasion des assises de Bruges.
La musique figurée à l'église. . . . . . Edgar Tinel.
Les fêtes de Bruges. . . . . . Ch. Bordes.
— — *Compte rendu.* . . . . . Les Secrétaires.
Henry du Mont (suite). . . . . H. Quittard.
La musique dans les églises de Paris de 1716 à 1738. . . . Michel Brenet.
A bâtons rompus. . . . . . J. de Muris.
Concours catholiques.
Encartage : Ave Maria, à 3 voix mixtes. . . . . Léon Saint-Requier.

LETTRE DE S. S. LÉON XIII

Comme nous le disons plus loin dans nos comptes rendus, S. G. Mgr l'évêque de Bruges, au reçu de la dépêche qui nous envoyait la bénédiction pontificale, a signé, avec plusieurs notabilités des assises musicales, une adresse à Sa Sainteté, adresse à laquelle le Souverain Pontife a daigné répondre par l'intermédiaire de l'Eme Cardinal Rampolla. Voici le texte de l'une et de l'autre missive, auxquelles nous n'ajouterons aucun commentaire : les lettres parlent elles-mêmes.

Très Saint Père,

Humblement prosternés à vos pieds, les congressistes réunis à Bruges, à l'occasion des assises musicales de la *Schola Cantorum*, se font un devoir et un bonheur d'offrir à Votre Sainteté l'hommage de leur profonde vénération et de leur filial dévouement.

A cet hommage ils joignent l'expression émue de leur gratitude pour tout ce que Votre Sainteté n'a cessé de faire dès le début de son fécond pontificat en faveur de l'Art religeux, et en particulier pour la cause du Chant grégorien.

Sous la présidence de Sa Grandeur Mgr l'Evêque de Bruges ; en présence de Sa Grandeur Mgr l'Evêque de Saint-Dié ; des Révérendissimes Abbés de Saint-Wandrille et de Steenbrugge, de plusieurs dignitaires de l'un et l'autre clergé,

et d'illustres notabilités musicales, les membres du Congrès, au nombre de 400, venus de Belgique et des Pays-Bas, de France et d'Italie, de Suisse et d'Espagne, d'Angleterre et d'Allemagne, ont pour but principal de faire mieux connaître et goûter les beautés des vieilles mélodies grégoriennes, l'une des plus pures gloires de l'Eglise Romaine, et d'en assurer la pratique dans une plus large mesure.

Leur programme est celui-là même que Votre Sainteté traçait si admirablement dans sa récente lettre *Nos quidem* à l'Abbé de Solesmes : *Quotquot igitur sunt, præsertim ex alterutro ordine cleri, qui se posse aliquid in hoc vel scientia vel arte sentiant, pro sua quemque facultate elaborare omnes convenit sollerter et libere.*

Sollerter et libere! oui, Très Saint Père, telle est désormais notre devise, devise éminemment digne du grand Pontife dont le zèle pour la science et les vénérables traditions liturgiques n'a d'égal que son désir de stimuler toutes les légitimes initiatives inspirées par l'amour de Dieu et de l'Eglise.

Grâce à cette impulsion si généreuse et si féconde, un admirable mouvement s'accentue partout. L'Orient se réveille comme pour vouloir retourner à son catholique passé; sous les voûtes de la cathédrale de Milan, les usages antiques reprennent leur pureté native, l'Italie tout entière tressaille, et Rome, maîtresse du monde, est témoin d'un renouveau providentiel.

Travailler *viribus unitis*, en toute charité et soumission, à cette œuvre commune de restauration artistique et religieuse, tel est, Très Saint Père, le but de ce Congrès de Bruges.

Daigne Votre Sainteté sanctionner ces travaux par une de ces paroles toujours pleines de lumières et de bénédictions.

Sa Sainteté a répondu :

Mgr GUSTAVO GIUS. WAFFELAERT

VESCOVO DI BRUGES

Illmo e Revmo Signore,

L'ossequioso indirizzo che la S. V. Illma e Revma ha desiderato umiliare al Santo Padre a nome della *Schola Cantorum* in occasione del Congresso testè tenuto a Bruges, è pervenuto al suo augusto destino. Sua Santità, oltre ad una gradita conferma di devozione e attaccamento alla Sua Persona, ha visto con piacere che i convenuti a Bruges intendono di promuovere lo studio del canto gregoriano ; e, poichè di questo canto la stessa Santità Sua ha indicato in varii atti Pontificii l'utilità e l'importanza, non poteva ora non rallegrarsi di un proposito ordinato a far gustare ognora più la bellezza e l'augusto carattere dei sacri riti, compiacendosi nella speranza che in talmodo le anime sieno più facilmente elevate a Dio, alla cui lode e gloria sono appunto diretti i riti sacri. A promuovere questa sacra disciplina può certamente contribuire la riunione e lo scambio di idee fra i cultori della musica, laonde il Santo Padre nutre fiducia che il Congresso di Bruges sotto questo rispetto sia per riuscire di non lieve utilità. Ed affiuchè il lieto augurio sia più facilmente appagato l'Augusto Pontefice imparte di cuore l'Apostolica Benedizione alla S. V. e a quanti hanno preso parte alle musicali assise di Bruges.

Nel renderla di ciò intesa godo raffermarmi con sensi di particolare stima,
Di V. S. Illma e Revma servitore,

(*Signi*) Card. Rampolla.

Roma, 21 agosto 1902.

Traduction :

A Mgr GUSTAVE-JOSEPH WAFFELAERT

ÉVÊQUE DE BRUGES

Illustrissime et Révérendissime Seigneur,

L'adresse respectueuse que Votre Grandeur a bien voulu envoyer au Saint-Père au nom de la *Schola Cantorum* à l'occasion du Congrès récemment tenu à Bruges, est parvenue à son auguste destination. Sa Sainteté, outre les fermes marques de respect et d'attachement à Sa Personne, y a vu avec plaisir que les congressistes de Bruges se sont proposé de faire avancer l'étude du chant grégorien; et, puisque Sa Sainteté elle-même a indiqué, en plusieurs actes Pontificaux, l'utilité et l'importance de ce chant, elle ne peut que se réjouir de cette façon si bien comprise de faire goûter plus encore la beauté et l'auguste caractère des rites sacrés, se plaisant à espérer que les âmes seront ainsi plus facilement élevées vers Dieu, à la louange et à la gloire duquel sont ordonnés ces rites.

Certainement, la réunion et l'échange des idées des amis de la musique contribueront à faire avancer cette science sacrée; c'est pourquoi le Saint-Père a confiance que le Congrès de Bruges, si rempli de respect pour ces études, ne sera pas d'une légère utilité pour les faire réussir. Et pour aider plus facilement à la réalisation de ces joyeux augures, l'Auguste Pontife accorde de tout cœur la Bénédiction Apostolique à V. G. et à tous ceux qui ont pris part aux assises musicales de Bruges.

Je suis, de Votre Grandeur, etc.

Card. Rampolla.

Rome, 21 août 1902.

LA MUSIQUE FIGURÉE A L'ÉGLISE

DISCOURS PRONONCÉ PAR M. EDGAR TINEL

Mesdames, Messieurs,

Avant d'aborder le sujet dont on m'a prié de vous entretenir, permettez que je cède à l'impulsion de mon cœur, et qu'à nos amis de France qui nous honorent de leur visite je dise :

Si vous êtes venus parmi nous, Belges, pour nous montrer, par un éloquent exemple, que la foi artistique qui vous unit à nous ne connaît ni bornes ni frontières, soyez loués;

Si vous êtes venus parmi nous, dire ce que peuvent réaliser de merveilles une foi qui ne chancelle pas, une action qui ne connaît pas le repos, soyez remerciés;

Et si vous êtes venus parmi nous pour secouer notre apparente indolence dans l'œuvre de la régénération de l'art musical liturgique, et pour nous donner une leçon d'énergie, soyez bénis!

Les merveilles déjà accomplies par vous en France, nous les connaissons : la création d'un chœur modèle, à savoir les *Chanteurs de Saint-Gervais;* l'érection d'une école de musique religieuse; vos voyages de propagande, ou, pour mieux dire, l'exercice de votre apostolat; la publication d'un bulletin mensuel de vos travaux; tout cela, nous avons été des premiers à le connaître, à l'admirer. Nous qui nous trouvons dans la lutte depuis vingt années et plus, comment notre sympathie ne serait-elle point allée à vous, qui nous promettiez un corps d'armée singulièrement fort dans son organisation et destiné à combattre, par delà nos frontières, en faveur d'une cause qui nous est chère pour les mêmes raisons qui vous la font chérir? Les échos de vos rapides succès ont fortement retenti parmi nous, et, l'avouerai-je? à plus d'une reprise nous avons interrogé notre conscience, nous demandant si notre zèle dans la lutte était assez ardent pour nous donner des victoires semblables à celles que vous remportiez...

Notre conscience ne nous a rien reproché. Jean de Muris, en annonçant ce Congrès dans le bulletin de la *Schola Cantorum*, disait, en parlant de Bruges, qu'elle est « heureusement, avant tout, une ville calme ». Eh bien, presque toutes les villes de la Belgique, et certainement tous ses villages, participent de ce même bonheur et méritent la même épithète. Notre *Société de Saint-Grégoire*, concurremment avec l'Ecole de musique religieuse de Malines, étend son réseau sur tout le pays, et son

action, en dépit de bien des traverses, est sensible non seulement dans quelques centres importants et dans la plupart de nos grands et petits séminaires, mais on peut encore la constater dans quantité de modestes bourgades dont le nom ne vous dirait rien du tout, les journaux ne l'ayant jamais proclamé. Sachant cela, et en gens de caractère placide et de robuste foi que nous sommes, nous nous disons que le bon Dieu étant le même dans les petites églises que dans les cathédrales, en Flandre qu'en Provence, nous ne sommes pas sans avoir déjà acquis quelques mérites vis-à-vis de lui, peut-être, ni sans espérance d'en acquérir davantage par la suite.

Parmi les merveilles déjà réalisées en France, j'ai cité tout à l'heure la création d'un chœur modèle, l'érection d'une école de musique religieuse, des voyages de propagande, enfin la publication d'un bulletin mensuel. Il y en a une autre encore, et non des moindres : la publication, par les soins de M. Charles Bordes, d'une anthologie de musique liturgique. On me demande de vous dire quelques mots sur la musique figurée qui convient à l'église. Mais la voilà, cette musique ! et la question est à moitié résolue pour ceux qui connaissent ce recueil, le plus parfait et le plus complet des recueils de ce genre. Qu'est-ce donc qui distingue essentiellement cette musique de la musique profane ? C'est qu'elle répond de tout point au programme imposé par les conciles aux compositeurs qui écrivent pour l'église. Afin d'être méthodique, posons les termes du problème. « Cette musique doit être grave, pieuse, intelligible, adaptée à la maison de Dieu et à ses louanges ; il faut que les paroles soient comprises et que les auditeurs soient excités à la piété. » Ce sont les propres termes du premier concile de Milan (1565). Le concile de Tolède (1566) est plus explicite encore et plus énergique : « Les évêques, » dit-il, « ne peuvent pas permettre aux musiciens de faire un amalgame confus de toute espèce de sons : il ne serait plus possible de comprendre les paroles ; le sens du texte serait enseveli sous un bruit désordonné. »

On objectera peut-être que les documents que j'invoque sont vieux de plusieurs siècles et qu'ils n'ont plus, dès lors, toute leur valeur. On aurait tort. Les documents postérieurs ne sont que des amplifications de ceux que je cite, et leurs auteurs se sont donné à tâche de les préciser, de les mettre à jour. Relisez la célèbre encyclique *Annus qui vertentem* (1749) de Benoît XIV [1] et le récent décret (1894) de la Sacrée Congrégation des Rites touchant la musique d'église ; vous constaterez qu'ils ne contiennent rien qui ne se trouve en substance dans le programme formulé par les conciles.

En thèse générale, y a-t-il une musique qui réponde point par point aux données du problème ? Oui. Cette musique, c'est, en toute

1. Il n'est pas inopportun de rappeler la belle, solide et substantielle analyse qu'a faite de cette encyclique le chanoine V. Durez, en un discours prononcé à l'assemblée générale des Catholiques en Belgique, session de 1891. On trouvera ce discours au tome III des travaux de la session. Malines, Ryckmans, éditeur.

première ligne, notre admirable plain-chant romain, ce sont « ces chants vénérables qui furent si intimement associés à toute la vie de nos aïeux durant une longue suite de siècles, ces cantilènes simples et touchantes dans lesquelles — à travers les âges — l'âme de la chrétienté primitive parle à l'âme moderne et lui transmet l'accent encore vibrant de ses angoisses, de ses joies, de son ardente foi et de ses espérances impérissables. » Cet éloge du plain-chant, d'un si magnifique envol, d'une émotion si pénétrante, est de mon illustre maître Fr.-Aug. Gevaert [1].

De ce que le plain-chant est par excellence de la musique d'église, et d'ailleurs *la musique officielle de l'Eglise*, il suit que ses caractères distinctifs devront, en tout ou en partie, se retrouver dans toute musique qui aspire à l'honneur de se faire entendre pendant les augustes cérémonies du culte. Y a-t-il une musique qui se trouve dans ces conditions ? Assurément ; et comme le plain-chant est né de la monodie des Grecs, ainsi cette musique naquit, après une gestation de six siècles, des cantilènes mêmes de l'Eglise. C'est la musique religieuse des maîtres de la Renaissance, dite musique palestrinienne. Après avoir été ensevelie sous la poussière des bibliothèques pendant plus de deux siècles, voilà que l'engouement s'empara un beau jour d'elle. L'histoire est assez connue. Il y a environ cinquante ans, à l'époque même où le plain-chant était devenu littéralement une langue morte dont on balbutiait encore les mots, mais que plus personne ne comprenait, la musique qui avait envahi nos tribunes ne se différenciait d'avec la musique profane que par les paroles. Une réaction était imminente. Elle se produisit et, comme chacun sait, c'est d'Allemagne qu'elle partit. A la musique libertine qui résonnait dans nos églises, on résolut de substituer une musique austère. Ce fut le genre palestrinien que l'on choisit. On ne pouvait faire ni un meilleur ni un autre choix. Toute composition musicale, à partir du XVIIe siècle, s'imprégna des nouveautés du style dramatique auquel allait toute la vogue, et nos messes devaient fatalement aboutir, un jour, à n'être plus que des opéras en *us*, selon la plaisante définition de Choron ; orchestre, solos, duos en style *amoroso*, ensembles, strettes finales : tout s'y retrouvait. Il n'y avait, dès lors, pas d'autre alternative pour la réaction que de remonter à la période antédramatique. Cette période avait fourni un répertoire inépuisable d'œuvres liturgiques de toute espèce, du reste totalement ignorées des nouvelles générations, si l'on excepte les érudits et quelques rares artistes, ceux-là mêmes qui menèrent la réaction. Bientôt parurent des éditions nouvelles d'œuvres du XVIe siècle et, péniblement, elles firent la conquête de quelques tribunes. Cependant l'élan était donné, et le jour vint où on les compta par centaines, les tribunes qui avaient au moins quelques pièces de musique palestrinienne à leur répertoire. Ce fut, pour les gens de goût, une joie inexprimable d'en-

1. Il fut prononcé, il y a treize ans, en un discours académique dont le retentissement fut immense. (*Le Chant liturgique de l'Eglise latine*. Gand, Ad. Hoste, éditeur, 1890.)

tendre enfin, dans ces lieux de prière, une musique qui répondait si parfaitement au programme des conciles, en même temps qu'elle satisfaisait leur besoin personnel d'idéal.

Le caractère propre de toute réaction est d'être excessive. Celle-ci le fut, — non dans son expansion, hélas! car il s'en faut qu'elle ait fait la conquête de tous les intéressés! — mais elle fut outrancière dans son zèle enthousiaste. On ne jura plus que par les maîtres de la Renaissance, et leurs productions, quelques différences de style qu'elles pussent marquer de l'une à l'autre, furent mises toutes sur le même pied. Or est-il bien sûr que toute la musique d'église de ces maîtres réponde adéquatement au vœu des conciles? N'y a-t-il pas, dans un assez grand nombre de pièces, abus du style fleuri, et cet abus n'entraîne-t-il pas pour conséquence le désagrégement du texte, son délayement, en sorte qu'il n'est plus possible à l'auditeur de suivre le développement de la phrase et d'en saisir la signification logique? Dans l'élaboration de toutes leurs œuvres liturgiques, indistinctement, ces grands artistes ont-ils eu toujours présent à la mémoire l'avertissement de saint Jérôme : « Que le serviteur du Christ chante de manière à impressionner, non par des accents, mais par les paroles prononcées »? Trois genres d'écriture distincts caractérisent les œuvres musicales des maîtres de la Renaissance, tous trois issus du plain-chant : 1° le faux-bourdon, qui est une sorte de psalmodie; 2° l'écriture plane, en accords plaqués, nommée *homophonie* par la généralité des musiciens, mais abusivement, puisque l'homophonie, chez les Grecs, c'était le chant à l'unisson, par opposition à l'antiphonie, qui était le chant en octaves. L'écriture plane tire son origine des primitives cantilènes syllabiques. Enfin, comme troisième manière, il y a le genre fleuri, issu du chant orné ou byzantin. Les paroles, dans ce dernier genre, dégénèrent souvent en simple prétexte à mélismes; elles se trouvent noyées sous les flots de mélodies multiples s'entrecroisant dans un fatigant mouvement de flux et de reflux qui semble ne devoir s'arrêter jamais, mais qui meurt enfin dans quelque cadence plagale trop longtemps attendue. Ce genre peut-il bien être considéré comme l'expression parfaite de la musique figurée qui convient à l'église? Si l'on excepte quelques chants jubilatoires, tels que, par exemple, les *Alleluias*, il est permis d'en douter. La prière chrétienne, si simple et si suave, murmurée chaque jour par des millions d'êtres sous toutes les latitudes, avec une ferveur égale par les penseurs et par les humbles, n'a nul besoin de recourir à une amplification musicale aussi compliquée; ce genre de musique peut intéresser l'esprit; je doute qu'il s'empare des cœurs. Ce que Gevaert dit des cantilènes fleuries du *Graduel*, on peut, en modifiant quelques termes, l'appliquer à cette espèce de polyphonie : elle est le produit d'une technique arrivée presque au raffinement, l'œuvre de contrepointistes qui ne se préoccupent plus d'exprimer des sentiments, mais de résoudre des problèmes d'écriture, au risque de tomber dans le maniéré, l'artificiel[1].

1. *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine.* Gand, Ad. Hoste, éditeur, 1895.

Quoi qu'il en soit, Palestrina et ses émules furent considérés à juste titre comme les restaurateurs de la dignité de l'art dans nos églises. Faut-il beaucoup s'étonner que la légitime admiration qui leur fut vouée dégénéra en un culte trop absolu et qu'on se mit à les imiter? Ne sommes-nous pas, à l'heure présente, témoins d'un phénomène analogue sur le terrain de l'art musical dramatique? L'histoire est un éternel recommencement. Toute une école surgit, qui s'ingénia à pasticher le XVIe siècle. Cela pouvait, dans une certaine mesure, réussir aux hommes de grand talent; mais cela devait aboutir à un misérable échec chez les autres, — toujours les plus nombreux et doués, en général, d'une facilité déplorable pour la composition de musique insignifiante. Ceux qui ont suivi le mouvement « cécilien », en Allemagne et ailleurs, savent ce que je veux dire. Pour une messe de réelle valeur artistique, il en parut par douzaines sans nulle beauté, et pour dix bons motets, ce furent des ballots de pièces de tout genre ne valant pas leurs frais de port. C'est ici surtout que la réaction se fourvoya. Mais vue même sous cet angle, elle eut du bon : ce fut de faire sensiblement diminuer la production des opéras en *us* et même d'en écarter à tout jamais un grand nombre des répertoires.

Ceci impliquerait que les compositions qui viennent d'être jugées avec une rigueur apparemment excessive, ne sont peut-être pas absolument dénuées de toute valeur... Effectivement, et je me plais à reconnaître qu'à défaut de valeur artistique propre, elles ont, en général, le mérite fort appréciable de présenter le texte liturgique avec clarté, de le faire entendre sans répétitions fastidieuses, et surtout de n'avoir rien de commun avec le style *amoroso ;* au contraire! Elles sont d'ailleurs harmonisées avec correction, mais elles constituent des organismes sans vie interne et sont incapables de donner l'émotion que de véritables œuvres d'art doivent procurer, sous peine d'être mort-nées. Et malgré la vie apparente, toute de surface, malgré le succès d'une heure, mort-nées sont ces œuvres ; et cela pour trois raisons : d'abord parce qu'elles sont composées par des musiciens à qui manque le feu sacré, le *mens divinior,* et qui écrivent par ambition bien plus que par besoin d'âme; ensuite parce qu'elles trahissent une technique insuffisante ; et enfin parce qu'elles sont modelées sur des exemples admirables, sans doute, mais empruntés à un art qui n'a plus de correspondance avec notre manière de sentir et de nous exprimer, si ce n'est par atavisme. La polyphonie basée sur les modes dits palestriniens appartient au passé ; c'est un art fini, et les plus grands talents même s'épuiseront en stériles efforts à vouloir le continuer. Les maîtres de la Renaissance, Palestrina, Lassus et Victoria surtout, ont interprété avec un prodigieux talent, un génie transcendant, l'âme de leur temps, et c'est à raison même de leur talent, de leur génie, qu'ils parviennent à nous intéresser à leur temps et que leurs œuvres ont le pouvoir de nous charmer encore aujourd'hui. Honorons-les donc, et chantons leurs plus belles compositions, leurs chefs-d'œuvre incontestés, le plus que nous pourrons, car ils sont, en l'état actuel de l'art, ce qu'il y a de plus noble dans le domaine de

la musique d'église figurée. Et qui peut assurer que les sommets où ces maîtres ont su élever l'expression musicale du sentiment religieux ne demeureront point à jamais inaccessibles à un art liturgique nouveau qui se cherche encore, mais qui, par la force même des choses, finira nécessairement par se trouver ? L'orientation nouvelle conduira-t-elle au progrès? C'est le secret de Dieu.

Pratiquer les anciens, mais non trop exclusivement, c'est là ce qu'il nous faut faire en attendant que l'Eglise entre en possession d'un autre style figuré digne d'elle. Quel sera ce style ? A pareille question il n'est possible de répondre que par voie d'hypothèse. Il ne naîtra apparemment pas de toutes pièces, créé par un seul homme, si génial soit-il, mais du mouvement naturel, du libre jeu des évolutions. Il a fallu six siècles pour aboutir à Palestrina! A coup sûr, ce style sera un autre rejeton de la musique officielle de l'Eglise, du plain-chant et, selon toute apparence, du plain-chant le moins orné; on visera avant toutes choses à obtenir une déclamation vivante et à la fois sereine des textes sacrés; et pour conférer à ce style quelque chose de notre âme moderne, on abandonnera les modalités anciennes pour y substituer le système tonal formé au moyen de nos diverses variétés de gammes majeures et mineures; j'imagine aussi qu'on reconnaîtra de plus en plus que l'orchestre accompagne mal les textes liturgiques et qu'il perd d'ailleurs sa beauté propre, entendu dans nos temples ; je parle de l'orchestre moderne, dramatique, et non de l'orchestre à la manière de Bach, qui se marie si admirablement à l'instrument hiératique par excellence, l'orgue, et auquel l'Eglise accorde du reste l'accès de ses temples. Et le rôle de l'orgue lui-même ne se modifiera-t-il pas, là où on fera intervenir l'instrument? Continuera-t-on à se contenter d'un accompagnement qui se borne à n'être que trop souvent la simple reproduction des parties vocales qu'il alourdit, dénature même parfois? N'est-ce pas lui, peut-être, qui sera surtout chargé de la figuration, rendant aux voix leur mission naturelle, qui est de dire simplement les paroles, sans surcharge de vains ornements?

Bach !... C'est en tremblant que tout à l'heure j'ai prononcé son nom... Cet artiste si profondément chrétien, — protestant par erreur, sans doute, puisqu'en son immortel *Credo* il confesse sa foi en l'Eglise une, sainte, catholique et apostolique; — ce maître qui au plus altier génie unissait la piété la plus sincère et la plus touchante modestie, ne serait-ce peut-être pas à lui que Dieu a confié la redoutable mission de nous guider vers le but entrevu ? En mon âme et en ma conscience, je le crois, et ma foi procède de ma raison autant qu'elle émane de mon cœur. Qui ne s'est senti ému jusqu'au fond de l'âme et comme transporté dans un autre monde en entendant les compositions religieuses de l'austère et tendre Jean-Sébastien, ces œuvres d'une beauté impérissable ? Quel artiste catholique n'a rêvé pour nos temples, et adéquate au culte, d'une analogue splendeur d'art, immense jusqu'à l'au-delà, et qui, lorsqu'elle s'irradie de la Grande Messe en *si* mineur ou de la Passion selon saint Matthieu, a le pouvoir de transformer sou-

dain un public de concert — tel le public des Concerts du Conservatoire de Bruxelles — en une assemblée de fidèles qui semble s'être réunie pour assister à quelque auguste cérémonie religieuse ?

Déjà quelques musiciens d'avant-garde, trouvant plus naturel de parler la langue toute moderne de Bach que la langue vénérable et périmée de Palestrina, ont appliqué leurs facultés à créer, peut-être sans nulle préméditation, un commencement de répertoire liturgique dont le style a d'évidentes affinités avec celui de l'illustre Cantor. Cette tentative, accueillie de toutes parts avec faveur, ne s'arrêtera pas là, on ne saurait en douter ; et si les novateurs en sont encore à la période des tâtonnements, il n'y a là rien qui doive les décourager : le style palestrinien lui-même est né de tâtonnements, et de tâtonnements qui ont duré des siècles. Je sais par où la comparaison cloche et que ce qui est à faire est à l'inverse de ce qui a été fait : il s'agit non de partir du particulier et de procéder par induction, mais du contraire, donc de prendre appui sur des connaissances générales et de chercher la voie par déduction. L'opération est infiniment plus aisée et l'aboutissement infiniment plus proche. N'est-ce pas Gounod qui a dit que si, par un improbable cataclysme, toute la musique postérieure à Bach devait disparaître, elle renaîtrait sous le souffle fécondant, créateur, du maître saxon ? Toute paradoxale qu'elle paraît, cette proposition est aussi vraie qu'une vérité humaine peut l'être. Bach, ce n'est pas un musicien : il est *la musique.*

Donc étudions Bach, faisons-le passer dans le sang de nos veines et, en sus, piochons notre contrepoint ! Soyons de bons techniciens ; approfondissons les secrets du métier ; pratiquons-le en infatigables et patients ouvriers, et le reste viendra, avec la grâce de Dieu.

Je vous entends : « L'art n'est pas un métier ! » — A la bonne heure ! et personne, que je sache, n'a dit pareille sottise. Mais, dites-moi donc : où finit le métier, et où commence l'art ?... Un jour que je conversais avec mon maître, l'entretien vint à tomber sur Bach. Que se dire en semblable rencontre ? Chercher, pour la millième fois, à dégager le secret de la puissance d'une *Passion*, d'une *Cantate*, et en être réduit finalement à conclure au miracle, comme toujours ?...

Or voici comment parla mon maître :

— « Le génie de Bach échappe à toute analyse. On peut expliquer le processus de la grandeur chez Haendel, chez Beethoven, chez Dante même, peut-être... Quant à Bach, il n'est comparable qu'aux Prophètes, lesquels recevaient l'inspiration directement de Dieu. Et puis, ne l'oublions pas : *Bach war ein fleissiger Mann.* »

Bach était un homme appliqué, un travailleur !... Comprenez-vous ?... Sans arrière-pensée, sans nul esprit d'orgueil il s'est soumis à la loi du travail ; personne n'a été à la tâche comme lui et personne, on peut le croire, n'a accompli son labeur quotidien avec plus de simplicité et de tranquille joie intérieure. Et voici que Dieu a sanctifié son travail et que son nom demeure en bénédiction parmi les hommes !...

La conclusion, vous voudrez bien la tirer vous-mêmes, mes bienveillants auditeurs. Pour moi, je crois pouvoir mettre le point final à ce discours. Toutefois, avant de terminer, qu'il me soit permis de donner un avertissement.

Pratiquons notre art avec le plus profond respect, à genoux, comme Fra Angelico, nous rappelant sans cesse que « l'art est le souvenir de la présence universelle de Dieu [1] ». Et puisque nous nous réclamons de la dignité d'artistes chrétiens, montrons que cette dignité, nous ne l'usurpons pas. Soyons des artistes chrétiens sans peur et sans reproche. L'image rédemptrice de la Croix dominait le labarum de l'empereur Constantin. Pour nous, qui livrons aussi bataille, que l'auguste symbole de la victoire ne soit pas seulement l'ornement de notre étendard : ce signe, — le signe du chrétien, — faisons-le aussi sur nous-mêmes, et qu'il soit bien visible ! Le Ciel aidant, ce qui fut vrai pour le vainqueur de Maxence se vérifiera aussi pour nous : *In hoc signo vinces.*

EDGAR TINEL.

1. Ernest Hello.

LES FÊTES DE BRUGES

Avant de passer au compte rendu de nos fêtes que M. Gastoué a bien voulu prendre la peine d'écrire, permettez-moi de venir remercier au nom de la Scola tout entière, au nom de nos sociétaires, de nos souscripteurs, des abonnés de la *Tribune*, de nos amis, tous ceux enfin qui s'intéressent à notre œuvre, remercier, dis-je, tous ceux aussi qui nous ont accueilli et aidé avec tant de désintéressement et d'amitié dans la tâche que nous avions entreprise. Certes le projet était osé, la mise en œuvre considérable, et l'on pouvait douter de la réussite. Elle fut complète : plus de six cents congressistes sont venus à nous, plus de quinze cents personnes se pressaient à nos concerts. Il nous vint des congressistes non seulement de France, de Belgique, mais d'Angleterre, de Hollande, de Suisse, d'Italie et même d'Espagne. Ce fut un magnifique spectacle dont Bruges conservera, j'en suis sûr, longtemps le souvenir, un beau corollaire à la superbe exposition des primitifs qui attire chaque jour tant de visiteurs dans l'antique cité.

Merci donc d'abord à Sa Grandeur Mgr de Bruges, qui voulut bien nous patronner, aux savants moines exilés qui nous assistèrent, au Révérendissime Père Dom Pothier, dont la bonhomie exquise conquit tous les suffrages, au Père Dom Gatard, envoyé de Solesmes, au Père Dom Daval, et en particulier au Père Dom Laurent Janssens, prieur de Saint-Anselme de Rome, à la parole si admirable, qui nous défendit si bien et fut une des physionomies les plus prenantes du congrès. Merci aussi à M. Tinel, le vaillant champion du relèvement de la musique religieuse en Belgique ; nous pouvons ne pas être toujours du même avis, notamment sur l'opportunité des mélismes grégoriens ou des frondaisons palestriniennes, ou sur les sources auxquelles il faut remonter pour demander les principes premiers de l'art liturgique figuré moderne ; mais M. Tinel n'en reste pas moins une des figures originales de la musique du moment, et il a été trop aimable pour notre Scola, nos efforts, nos moyens d'action, pour ne pas lui rendre la pareille et l'en remercier publiquement ici. Merci à tous nos conférenciers, et en première ligne à M. Henri Cochin dont la conférence sur l'*Ame flamande* fut un ravissement. Merci aussi à tous ceux qui nous ont aidé dans la pratique de notre congrès et en première ligne à notre jeune et si modeste secrétaire, M. Joseph de Brouwer, dont la besogne n'était pas aisée, qui s'en acquitta avec un tact et une patience toute flamande. Merci à tous nos membres honoraires qui ont permis en grande partie les fêtes, et dont nous publions ci-après la liste des re-

tardataires. Merci aussi à Joseph Ryelandt, le compositeur distingué, le si excellent ami de la première heure, qui pressenti le premier, m'encouragea avec tant de bonne grâce à persévérer dans mon idée. Nous étions loin de prévoir ce succès, mon cher Ryelandt, quand le printemps dernier, alors que se déroulaient en procession les prières psalmodiées de l'*Omegang*, le jour du Saint Sang, nous perpétrions dans votre jolie maison de la Dyver nos projets d'assises que nous n'osions rêver si belles. Vous voyez : quand il s'agit de bien faire, la Providence souscrit à toutes les tentatives de la Scola, même les plus folles. Merci aussi à tous nos collaborateurs musicaux, à l'excellent directeur de l'école de musique, M. Metsdagh, qui mit si volontiers à ma disposition tous ses éléments d'exécution, chanteurs et instrumentistes ; à M. Reyns, qui m'aida à les faire travailler et dirigea avec tant de soin les études et l'exécution de la messe de Tinel ; à tous nos artistes de l'orchestre si pleins de bonne volonté, aux chanteurs des paroisses aux belles voix, et aussi à toutes ces petites jeunes filles des cours de solfège et d'ensemble de l'école, qui acceptèrent de si bonne grâce, et sans demander aucune rétribution, à travailler sous ma direction les chœurs de *Rédemption* de mon maître. N'oublions pas non plus les gamins des maîtrises aux belles voix puissantes qui travaillèrent avec tant d'ardeur la messe de Tinel. Merci aussi à mes vaillants *Chanteurs de Saint-Gervais*, qui quatre jours durant, furent sur la brèche, prêts à venir au moindre appel. On ne leur ménagea pas les félicitations ; et le succès de leur concert du jeudi soir fut colossal, ainsi que celui de nos fidèles solistes du quatuor vocal, Mlle Marie de la Rouvière, Mme J. de la Mare, MM. Jean David et Albert Gébelin. N'oublions pas non plus M. Théo Charlier, l'étonnant trompette qui égrène tant et si bien les notes aiguës de Bach qu'il met le public en délire. Grâce à tout ce monde, la Scola vient de remporter une belle et grande victoire qu'a confirmé une foule de congressistes qu'il importe de remercier aussi, car ce sont eux qui firent le succès.

Quels seront les résultats de ces assises qui, par certains côtés, prirent l'allure d'un congrès, et que N. T. S. Père le Pape voulut bien honorer de deux documents d'approbation et d'encouragement dont on trouvera ici même le texte ? Certains esprits chagrins diront qu'on n'y a rien décidé ; qu'aucun vœu n'a été formulé. Soit ; mais la Scola n'a pas l'habitude de faire des vœux, *elle agit ;* et les fêtes de Bruges n'auraient-elles servi qu'à la faire connaître et permettre de la voir à l'œuvre, son effort n'aura pas été stérile. Certains esprits en Belgique, qui considèrent que tout y va à merveille en fait de chant religieux et qu'elle n'a pas besoin des leçons venues de France, pourraient nier l'action de nos fêtes ; elles n'auront néanmoins pas été inutiles. M. Tinel lui-même l'a proclamé, et la bonne grâce qu'il a mise à nous donner sa conférence est là pour le prouver. Il a su flétrir les abus et indiquer les remèdes. La Scola n'est nullement allée donner une leçon aux Belges, encore moins s'immiscer aux choses du pays, ou entraver en quoi que ce soit l'action un peu ralentie de la Société de Saint-Grégoire. Puisse-t-elle, au con-

traire, lui avoir redonné de la vie et avoir rétabli par l'exemple les assises annuelles de cette intéressante société. Elle a fait beaucoup en cela la Scola, qu'elle a su attirer au chant religieux des sympathies nouvelles et rendre de plus en plus impossibles, par *l'exemple chanté*, les productions innommables qui se prélassent dans les jubés belges plus qu'à Paris peut-être. A Bruges maintenant, où le respect de la tradition est mis au rang d'un véritable devoir, on s'est rendu compte de l'insanité de certaines musiques exécutées à certains jubés de la ville, d'où la nécessité pour quelques-uns de se grouper pour essayer de remonter le courant, et d'amener maîtres de chapelle et chantres à des idées plus saines sur leur devoir envers la liturgie. Il sera parlé, par la suite, de la création de cette société qui est comme le résultat même du congrès. Puissent ses efforts aboutir ! Quant à l'action rayonnante de la Scola, elle ne peut que gagner à ces assises : cela lui permet de prendre contact avec les pionniers infatigables des autres pays, et c'est bien ce que comprennent ceux qui sont en lutte directe de tendances avec elle. Ils ne pourront ralentir notre action. La Scola commence à sortir de France ; elle était en Belgique cette année ; elle sera en Angleterre l'an prochain, en attendant qu'elle aille au cœur de l'Allemagne ou de l'Italie, combattre, par la parole et encore plus par le chant, les détracteurs du chant bénédictin et de la polyphonie palestrinienne. Nous pouvons d'ores et déjà annoncer qu'il a été projeté avec les nombreux congressistes anglais présents aux assises de Bruges, des assises de la Scola à Londres pour 1903, à l'ombre de la nouvelle cathédrale de Westminster et sous le haut patronage du cardinal Vaughan, qui sera bientôt pressenti à ce sujet.

Avant de terminer, qu'il me soit permis de remercier la presse belge et celle de tous les pays qui nous aidèrent dans notre campagne, et en particulier les journaux qui nous envoyèrent des délégués spéciaux et qui relatèrent avec tant de bienveillance nos assises. Je ne nommerai que pour mémoire le *Gaulois,* le *Figaro* et les *Débats* de Paris, le *Times*, le *Sun*, le *Tablett*, le *Musical Times* de Londres, le *Freemans Journal* de Dublin, le *Veu de Catalunya* de Barcelone, le *Fremdenblatt* de Vienne, l'*Evening-Sun* de New-York, le *Courrier*, l'*Art Moderne*, la *Gazette*, le *Guide Musical*, le *Journal de Bruxelles*, le *XX*e *Siècle* de Bruxelles, le *Bien public* de Gand, la *Patrie* et le *Journal* de Bruges, etc., etc. Les assises de Bruges furent de belles fêtes et la Scola en gardera longtemps le souvenir.

Ch. Bordes.

Liste complémentaire des membres honoraires des fêtes de Bruges.

Mlle ALLEN, à Bruges.
Mme la comtesse Ch. du BUS et Mlle Godeline du BUS de GISIGNIES, à Bruges.
M. le comte GAETAN de la BOESSIÈRE, à Cambron Saint-Vincent (Belgique).
Sir Martin CONWAY, à Londres.
M. Léon CLÉMENT, à Termonde (Belgique).
M. COURTECUISSE, à Douai (France).
M. Henri-François SAK, à ACHEL (Limbourg Belge).
Mlle GENONCEAUX, à Malines (Belgique).
Dom GATARD, du prieuré de Farnborough (Angleterre).
M. JANCH, à Genève.
Don GROSSO, à Turin (Italie).
Vicomte Gustave du PARC, à Herzele (Belgique).
Révérendissime Père Abbé des Bénédictins de Termonde.
L'*Orfeo Catala*, de Barcelone.
M. A. de KERCHOVE d'OUSSELGHEM, sénateur, à Landeghem (Belgique).
M. le chanoine ROMEL, à Bruges.
M. F. de WAPENAERT, à Bruxelles.
M. C. VERHAEGHE le BREST, à Bruges.
Mme WALBROUCK, à Bruges.
Mme la baronne PROSPER van ZUYLEN, à Bruges.
M. le docteur VANDERVLOET, à Gand (Belgique).

LES FÊTES MUSICALES DE BRUGES

(7, 8, 9 ET 10 AOUT 1902)

C'était vraiment un cadre bien choisi que la vieille et charmante cité flamande, avec ses pignons dentelés, ses toits pointus, ses girouettes bizarrement découpées, ses monuments se reflétant dans l'eau dormante des canaux, — Venise du Nord, — pour y tenir des assises de musique où, comme il était digne, à côté de l'exposition des primitifs de la peinture, on fit belle et large la part des anciens contrapontistes, aussi primitifs, et, comme eux, initiateurs de l'école italienne plus brillante, mais plus sensuelle, des époques suivantes.

Et, dans ce cadre exquis, où le plaisir de l'œil, de l'oreille et de l'esprit était constamment nouveau, une foule de musiciens religieux sont accourus, non seulement de Belgique et des Pays-Bas, mais de France, d'Espagne, d'Italie, de Suisse, d'Angleterre et d'Allemagne.

Chacun de ces pays y était représenté par une véritable élite ; on a déjà pu en juger par la liste des membres honoraires, qui avaient groupé chacun, autour d'eux, un certain nombre de congressistes.

L'ouverture des assises se fit le jeudi 7 août à la cathédrale Saint-Sauveur. S. G. Mgr Waffelaert, évêque de Bruges, voulut officier au Salut, et fut étonné de la foule qui, déjà, en cette veille de congrès, s'assemblait dans la vaste cathédrale.

Parmi les personnalités ecclésiastiques présentes, en dehors des notabilités du clergé brugeois et des délégués des villes belges, se trouvaient au premier rang S. G. Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié ; le Révérendissime Père Dom Pothier, entouré de plusieurs moines de Saint-Wandrille ; le Révérend Père Abbé de Steenbrugge ; Dom Laurent Janssens, recteur du collège Saint-Anselme de Rome ; Dom Gatard, représentant les Bénédictins français exilés en Angleterre ; de nombreux religieux bénédictins, franciscains, dominicains, et, parmi les ecclésiastiques allemands, le savant Dr F.-X. Haberl, directeur de l'école de musique sacrée de Ratisbonne.

En ce premier exercice du congrès, la Scola du grand séminaire, sous la direction de M. l'abbé Van der Meersch, et la maîtrise, conduite par M. Reyns, maître de chapelle, firent entendre divers morceaux :

O Salutaris, chant grégorien ;
Ave verum, Mozart ;
Ave Maria, dit d'Arcadelt ;

Veni Creator, chant grégorien ;
Tantum ergo, Vittoria.

C'était la première fois, paraît-il, que la maîtrise chantait sans accompagnement, et on doit reconnaître qu'elle s'en est bien tirée, et pour la justesse de l'intonation, et pour la netteté des attaques. Du reste, nous devions la juger à sa pleine valeur le dimanche à la messe de clôture.

L'ordre liturgique du Salut fut pour nous et de nombreux congressistes un sujet d'étonnement, à cause des coutumes particulières à ce pays. En effet, pendant le chant de l'*O Salutaris*, l'évêque officiant donne une bénédiction solennelle avec des formes spéciales; entre les motets, divers préludes d'orgue alternent avec des prières en langue flamande, et enfin une seconde bénédiction a lieu pendant le chant du *Tantum ergo*, au son des cloches, après quoi tout le monde se retire.

Le soir, quinze cents à deux mille personnes assistaient au concert donné à la Gilde par les Chanteurs de Saint-Gervais, qui, vraiment, se surpassèrent encore en cette circonstance, en exécutant les pièces suivantes, avec le concours du quatuor vocal de la Scola:

O vos omnes, Vittoria.
Nos qui sumus, R. de Lassus.
Christus factus est, chant grégorien.
O amor, o bonitas, M.-A. Charpentier.
Ave Maria, Josquin de Près.
Dialogus per la Pascua, H. Schütz.
Alleluia, *Salve virgà florens*, } chant grégorien.
Alleluia, *Pascha nostrum*, }
Hodie Christus natus est, Nanini.
Tu es Petrus, Clemens non papa.
Peccator ubies, H. Dumont.
Chœur final de la Passion, H. Schütz.
La fille de Jephté (finale), Carissimi.

Le plus grand succès accueillait Mme J. de la Mare et Mlle de la Rouvière, dans les airs, duos, trios et quatuors du XVIIe siècle, où leur correction de style et leur tenue vocale firent sur l'auditoire l'impression la plus profonde.

Au premier rang se trouvaient le gouverneur de la Flandre occidendale et Mme la comtesse d'Ursel ; M. le bourgmestre de Bruges et Mme la comtesse Visart de Bocarmé, entourés des principales personnalités brugeoises. On nous a même affirmé que de très hauts fonctionnaires des départements français voisins étaient présents, sans doute pour se reposer, en écoutant la musique religieuse et en applaudissant le chant bénédictin, des besognes tout autres que leur commande la politique.

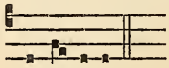
Mais passons.

Ce concert eut le plus grand et le plus légitime succès, tel d'ailleurs que les artistes furent priés de rester le dimanche 10 pour l'ouverture du Congrès d'archéologie, où ils donnèrent d'intéressantes pièces.

Le lendemain, vendredi 8, s'ouvrait, dès le matin, la série des communications et conférences. Ne s'y trouvaient naturellement que les congressistes proprement dits. S. G. Mgr l'évêque de Bruges, retenu par des fonctions pontificales, s'était fait représenter par M. le vicaire général et M. le chanoine Soenens.

Tout d'abord, la séance étant ouverte, le R^me^ Père Dom Pothier, président, prit la parole pour remercier les assistants d'avoir répondu en si grand nombre à l'appel du Comité d'organisation, et donna lecture de télégrammes envoyés par plusieurs de nos amis d'Italie qui n'avaient pu venir : en particulier, Oreste Ravanello, L. Botazzo, Don Casimiri, etc. Egalement un mot charmant des Révérends PP. Horn et Gaïsser.

Puis, le R^me^ Père parle de la nécessité d'une bonne formation première pour l'exécution du chant grégorien, formation qui doit d'abord consister dans les habitudes de bonne lecture et de bon phrasé, souvent trop négligées. Le R^me^ Père insiste surtout sur le rôle et la fonction de l'accent tonique, et, par des comparaisons humoristiques et remplies d'une fine bonhomie, donne divers moyens d'en inculquer l'usage à ceux qui l'ignorent.

S. G. Mgr Foucault parle ensuite de la correspondance qui paraît exister entre le nombre dans le rythme grégorien et le poids dans la métrique ancienne gréco-romaine. Pour le savant évêque de Saint-Dié, les groupements de deux et trois notes sont analogues, les premiers à une longue, les seconds à des pieds métriques formés de trois temps premiers, comme ïambe, trochée ; par exemple :  avec les deux

Alle-luia.

dernières syllabes doublées, équivaut à ⏑ – – –, rythme qui se présente fréquemment dans le chant grégorien.

Le R. P. Dom Gatard donne d'intéressants renseignements sur la diffusion du chant grégorien en Angleterre, où l'exemple a été donné par les ritualistes qui, dans leur ardeur à reproduire les anciennes traditions, se sont donnés avec zèle à la reproduction des manuscrits et aux publications pratiques (avec texte anglais) pour l'usage de leur culte.

Enfin M. l'abbé Villetard, délégué de la *Rassegna gregoriana* de Rome, présente officiellement la Revue aux lecteurs, donne de curieux détails sur ce qui se fait pour la réforme du chant grégorien dans la Ville Eternelle, et rappelle les encouragements tout particuliers de Léon XIII sur ce point.

Puis tout le monde se rend à la chapelle du Saint-Sang, où le manque d'organisation, vu l'exiguïté du monument, empêche les congressistes de profiter de la messe, les places ayant été prises d'avance par des personnes étrangères désireuses d'assister aux auditions publiques. La messe est célébrée par M. le chapelain, assisté de deux ecclésiastiques du Congrès comme diacre et sous-diacre.

Les chants, entièrement liturgiques, sont exécutés par les enfants de chœur de Blankenberghe et quelques hommes des Chanteurs de Saint-

Gervais, dirigés par M. le vicaire de Blankenberghe. Malheureusement, la petitesse de la tribune, placée près de la voûte d'une étroite chapelle, et où toute la chaleur se concentrait, a influé d'une façon fâcheuse sur les voix d'enfants, qui paraissaient fatiguées (d'autant plus qu'ils durent être accompagnés par le plus détestable des harmoniums). Mais comme les enfants avaient donné leur mesure à la charmante répétition qui avait eu lieu le matin, le bon effet était produit, et la tenue générale fut excellente.

L'après-midi, à 3 heures, le R^me P. Dom Pothier commence à parler sur la décadence déjà lointaine et sur la restauration du chant grégorien. Dans sa conférence, le savant bénédictin pose les principes critiques de restauration, en premier lieu l'unanimité des manuscrits anciens ; leurs divergences mêmes sont une aide sérieuse, en montrant les différences d'école ou d'interprétation qui nous prouvent qu'une tradition plus ancienne les a précédés, et qu'il s'agit de la rétablir d'après les passages analogues où la communauté de tradition ne laisse pas l'ombre d'un doute. Puis M. Amédée Gastoué vient succinctement décrire les caractères principaux du chant grégorien dans leurs rapports avec ceux de la musique moderne, principalement rythme et tonalité, principes communs au chant liturgique de toutes les confessions chrétiennes, latines, grecques, arméniennes ou syriaques. Le conférencier s'attache surtout à marquer la différence des diverses écoles rythmiques qu'on rencontre dans le chant grégorien, l'une, dérivée de l'antiquité, où les rythmes se succèdent et s'enchaînent à la façon des pieds métriques, une seconde à l'imitation du rythme de la prose syntonique byzantine, une troisième enfin, dans les hymnes principalement, d'origine postérieure et populaire, qui est l'ancêtre direct de la forme rythmique du choral allemand ou français du XVIe siècle.

La conférence de M. Pierre Aubry, *Le chant liturgique arménien dans ses rapports avec les chants de l'Église latine*, ne put malheureusement avoir lieu, le conférencier en étant empêché par son état de santé ; la chose fut vivement regrettée de tous ceux qui connaissent sa parole profonde et savante, en même temps qu'attachante, et qui avaient pu goûter par avance les communications qu'il nous a déjà faites sur ce sujet si intéressant.

Le soir fut un des moments les plus délicieux en même temps qu'un des plus élevés du Congrès. La parole charmeuse de M. Henri Cochin dans un sujet si actuel que *l'Ame flamande* fut comme un tableau de primitif mis en musique par un poète. Tour à tour, l'orateur étudiant dans le peuple flamand, du XVIe siècle à notre époque, le caractère, l'homme, la famille, la société, la commune, la patrie, sait empoigner et enthousiasmer son auditoire, qui ne lui ménage pas les applaudissements.

M. Denys Cochin avait laissé espérer qu'il viendrait aussi prendre part à nos fêtes, où sa présence aurait été combien goûtée : mais le zèle qu'il déploie en ce moment pour la défense des libertés françaises lui prend les minutes précieuses qu'il aurait consacrées à d'autres intérêts.

*
* *

Le samedi matin 9, suite des communications.

La séance est présidée par M. le chanoine Sosson, de Namur, bien connu pour la part importante qu'il a prise à la restauration du chant religieux en Belgique. M. le chanoine nous parle tourà tour des efforts tentés par la société régionale de Saint-Grégoire, qui s'efforce d'établir des groupements par diocèse, par canton, par paroisse, pour arriver à la réforme parfaite du goût musical. Il donne également des conseils très utiles pour la formation vocale des enfants et des chantres dans les campagnes surtout, et de la nécessité qu'il y a pour le clergé d'être apte à diriger ce mouvement.

Dom Laurent Janssens prend ensuite la parole en flamand, et, avec une haute éloquence, rappelant une allusion faite la veille par M. Henri Cochin, parle de la force religieuse de l'âme flamande et soulève des tonnerres d'applaudissements : puis s'exprimant en français, il salue la *Scola Cantorum* de Paris, qui vient à Bruges remettre en honneur les vieux maîtres religieux flamands, et demande à l'assemblée de protester contre l'expulsion des *Chanteurs* de Saint-Gervais, dont un journal musical étranger a osé dire qu'elle était un soulagement et une satisfaction, et la punition de leurs basses intrigues contre la Sacrée Congrégation des Rites (!). L'orateur qualifie cette appréciation d'infamie et de crime, et les congressistes s'unissent à lui. Puis, saluant le R^me^ P. Dom Pothier et ses confrères les Bénédictins français, il se glorifie à nouveau d'appartenir à un pays qui peut accueillir ceux qui sont chassés de chez eux par une basse politique, chassés d'une patrie dont le nom et le drapeau sont cependant toujours synonymes de liberté.

Puis diverses communications sont faites en anglais par M. Terry, maître de chapelle de la cathédrale catholique de Westminster, sur le mouvement de réforme de la musique d'église en Angleterre ; en français par M. l'abbé Van de Wattyne, sur les cours et conférences musicales du diocèse de Gand ; enfin, en catalan, par M. Moragas y Rodes, vice-président du célèbre *Orfeo Catala* de Barcelone. Ces communications seront insérées dans la *Tribune*.

Ce jour, la messe était au Béguinage, dans le coin le plus délicieux et le plus charmant de Bruges, où les voix d'hommes de Saint-Gervais exécutèrent :

Kyrie et *Gloria*, de Lotti.
Panis, de M. l'abbé Boyer.
O Sacrum, de Viadana.
Laudate, de M. Ch. Bordes.

L'après-midi, foule énorme à la Gilde pour entendre la remarquable conférence de M. Edgar Tinel, le maître incontesté de la musique religieuse moderne en Belgique.

Au moment où l'orateur va prendre la parole, un des secrétaires monte à la tribune pour une communication importante. Dès l'ouver-

ture des assises, S. G. Mgr l'évêque de Bruges avait, au nom des congressistes, envoyé la dépêche suivante à Sa Sainteté :

« Cultores musicae sacrae, Brugis Flandrorum e variis regionibus congregati, Leoni XIII, cantus gregoriani fautori ac vindici, pertractantes obsequium, benedictioni suae eos laboresque eorum filiali sensu commendant [1]. »

Le Saint-Père fit répondre :

« Summus Pontifex pergrate suscepit obsequium cultorum musicae sacrae qui istuc convenerunt, benedictionemque apostolicam eisdem eorumque laboribus impertitur [2]. »

Aussitôt des applaudissements unanimes éclatent, et le comité décide d'envoyer au Souverain Pontife une adresse de remerciements signée des principales personnalités religieuses et musicales du Congrès. Consultés par dépêche, M. Alex. Guilmant et le Dr Wagner, recteur de l'Académie Grégorienne, envoient leur adhésion.

Raconterons-nous ici la conférence de M. Edgar Tinel ? Mieux vaut pour nos lecteurs se reporter au texte *in extenso,* qui leur fera beaucoup mieux connaître la pensée de l'auteur.

Nous en dirons autant de la conférence de M. Ch. Bordes qui suivit, et qui fut le commentaire de l'intéressant programme exécuté par les Chanteurs de Saint-Gervais avec le concours de Mlle de la Rouvière et des partenaires du quatuor vocal, MM. David et Gébelin, assistés de M. Gibert.

Sanctus de la *Missa brevis*.	Palestrina.
Ave Maria.	—
Dixit et *Magnificat*.	C. Andreas.
Qui renuntiat omnibus.	Legrenzi.
Ave cœli munus.	Lulli.
Ave verum.	Guy Ropartz.
Domine non secundum.	César Franck.

A huit heures, dernière réunion avec salle plus que comble pour l'admirable concert où s'unirent le quatuor vocal de la Scola, les chœurs et l'orchestre du Conservatoire de Bruges, et les Chanteurs de Saint-Gervais, avec le concours de Théo Charlier. Chanteur, solistes et instrumentistes y firent merveille, notamment M. Théo Charlier, qui, assisté de M. Jean David, se fit bisser le si curieux air de Bach par ténor et trompette en *ré*. Mais retraçons le superbe programme :

PREMIÈRE PARTIE

Chœur initial de la cantate Ach Gott von Himmel. . . . J.-Séb. Bach.
Les Chœurs et l'Orchestre.

1. Les amis de la musique sacrée, rassemblés de divers pays à Bruges en Flandre, offrent leurs hommages à Léon XIII, défenseur et vengeur du chant grégorien, et recommandent filialement à sa bénédiction eux et leurs travaux.

2. Le Souverain Pontife a reçu avec gratitude les vœux des amis de la musique sacrée ici rassemblés, et leur accorde à eux et à leurs travaux sa bénédiction apostolique.

Air de Judas Machabée. . . . . G. Haendel.
Mme J. de la Mare.
Chant élégiaque, à 4 voix. . . . . Beethoven.
Le Quatuor vocal de la Scola.
Air de la cantate Ihr werdet weinen, pour ténor, avec trompette obligée. . . . . J.-Séb. Bach.
MM. Jean David et Théo Charlier.
Recordare, quatuor vocal, soli avec orchestre, extrait du *Requiem*. . . . . W. Mozart.
Le Quatuor vocal de la Scola.
Choral final de la Passion selon saint Jean. . . . . J.-Séb. Bach.
Les Chœurs et l'Orchestre.

DEUXIÈME PARTIE

Audition intégrale de *Rédemption*, poème-symphonie en deux parties, paroles d'Edouard Bleau, musique de César Franck.

Nous nous trompions en disant que le concert était la dernière réunion. La grand'messe solennelle de clôture avait joint aux amis de la musique sacrée ceux de l'archéologie, qui ouvraient ce soir leur congrès, et les religieux habitants de Bruges. La foule était telle, que, bien que beaucoup fussent debout, les fidèles n'étaient point contenus dans la nef, et que le chœur lui-même fut envahi par les congressistes. Spectacle curieux ! Dans cette admirable abside aux stalles du xve surmontées des blasons de la Toison d'or, ornées de magnifiques tapisseries anciennes sorties pour la circonstance, clos de jubés du xvie et du xviie siècle, au milieu des splendeurs de la liturgie, la foule, debout, mêlée de prêtres, de laïques, de dames, de moines ; dans un coin, la *Scola* du séminaire qui exécute le propre grégorien ; au jubé, la maîtrise qui donne à la perfection la superbe messe à cinq voix *a capella* de Tinel, et cela formait un tout, une variété dans l'unité, comme l'harmonie d'un puissant orchestre dans la plénitude d'une splendide symphonie, qui était bien la clôture la plus admirable que l'on pût rêver pour des assises de musique religieuse !

Les Secrétaires.

HENRY DU MONT

(*Suite.*)

Nous voici maintenant parvenus à la date où, s'il en fallait croire la tradition, se viendraient placer certains événements singuliers dont les maîtres de la Chapelle royale, Du Mont et Robert (le premier surtout) auraient été les héros. Le roi, dit en substance la légende, enthousiasmé de l'effet que produisait aux opéras de Lulli l'ingénieuse combinaison du chant et de la symphonie, aurait manifesté le désir de voir désormais les musiciens d'orchestre prendre part au service de la Chapelle. Un tel désir était un ordre, mais Du Mont « ne craignit pas de se mesurer de toute sa hauteur d'artiste et de chrétien » avec le puissant monarque. Fort des prescriptions du concile de Trente (bien singulièrement interprétées, soit dit en passant), il aurait refusé de céder et ne se serait incliné que devant l'avis de l'archevêque de Paris, lequel, consulté sur ce grave débat, aurait jugé licite la fantaisie royale. Encore le vieux maître de chapelle se serait-il soumis de si mauvaise grâce qu'il aurait peu après, en 1674, demandé et obtenu sa mise à la pension. Certains intransigeants qui lui font honneur d'une attitude pourtant peu respectueuse de l'autorité épiscopale, affirment même qu'il ne se soumit point du tout et qu'il aima mieux partir que confesser que l'archevêque de Paris entendait comme il faut les décisions des conciles.

L'invraisemblance de cette fable avait de quoi séduire Fétis. Il n'en est pas l'inventeur ; mais en lui faisant accueil sans en discuter les plus criantes contradictions avec les faits, il contribua grandement à la rendre populaire. Aussi la trouve-t-on pieusement reproduite chez tous ceux qui, jusqu'à ces dernières années, ont disserté de l'histoire de l'art français. Les critiques les plus sérieux, les mieux informés, malgré les réserves qui s'imposaient, en ont encore laissé subsister quelque chose.

Il est fâcheux cependant qu'aucun témoignage contemporain ne vienne apporter un semblant de probabilité à cette extravagante anecdote. Bien au contraire. L'exact et consciencieux Brossard a rédigé d'assez longues notes sur Du Mont et ses ouvrages dans son *Catalogue :* il ne souffle mot de cette belle histoire. Titon du Tillet pas davantage. Et à qui fera-t-on croire que ces deux historiens, en un temps où vivaient encore des gens qui avaient pu connaître Du Mont en personne, eussent gardé le silence sur un événement aussi singulier que celui-là ? De fait, avant la seconde moitié du XVIIIe siècle, personne n'a connais-

sance de cette tradition. Personne ne s'avise de prêter au musicien cette noble attitude de martyr de ses convictions religieuses et artistiques. Je crois bien que l'honneur de l'invention doit revenir à l'abbé de Fontenai. Du moins, en son *Dictionnaire des Artistes* (1776), peut-on lire l'histoire tout au long. La Borde l'en a tirée pour illustrer la biographie de Du Mont de son *Essai sur la Musique*, et Fétis n'a guère eu qu'à y ajouter quelques développements mêlés d'insinuations malveillantes.

A l'en croire, il se pourrait qu'en invoquant les défenses prétendues du concile, Du Mont ait voulu se procurer un moyen commode de déguiser son inhabileté à se servir d'un orchestre. Quelle puérilité ! Et comme s'il était besoin d'un talent transcendant pour doubler les voix d'un chœur avec des violons, pour les faire précéder d'une ritournelle symphonique ou pour agrémenter les soli d'un dessus instrumental dessinant quelques traits de contrepoint au travers de la trame des chants ! Rien de tout cela ne nécessitait d'études supplémentaires pour un harmoniste, même médiocre, familier avec l'art d'écrire à plusieurs parties ; un intelligent écolier l'aurait pu faire sans trop de peine. Cette supposition d'incompétence est d'autant plus ridicule que Fétis ne pouvait ignorer — je ne dis pas que dès 1652 l'organiste de Saint-Paul avait dans ses *Cantica sacra* écrit déjà des motets accompagnés d'une ou deux violes concertantes — mais qu'il existait de lui un recueil de *Motets pour la Chapelle du Roy*, paru en 1684, motets écrits à deux chœurs de cinq voix soutenus de quatre ou cinq parties instrumentales. Fétis le savait si bien qu'il cite ce recueil dans sa liste des œuvres de Du Mont, et cela aurait dû suffire à lui démontrer la vanité de ses allégations.

Nous reviendrons d'ailleurs sur ce côté particulier de la question, pour montrer que l'innovation prétendue n'a point ce caractère, et que le fait d'employer à l'église des instruments mêlés aux voix n'avait depuis longtemps rien qui pût surprendre ni scandaliser beaucoup personne. Mais, ceci réservé, les autres circonstances ne seraient pas moins extraordinaires. Si le roi eût marqué à Du Mont ses préférences pour tel ou tel style, il est probable que le maître de chapelle se fût incliné devant le désir royal. Personne ne s'était encore avisé de professer sur l'art les idées qui ont cours aujourd'hui, ni que les artistes exercent un auguste sacerdoce devant quoi les plus grands se doivent incliner. Les musiciens de la Chapelle sont au roi : ce sont ses « domestiques », dans le sens que l'on attache à ce mot au XVIIe siècle. Il n'implique aucune idée de basse servilité, mais il suppose du moins que ceux qui portent ce titre sont au service du monarque et que leur mission est d'exécuter ses volontés, non de lui imposer la leur.

Si quelque scrupule de conscience eût empêché Du Mont de faire ce que le roi exigeait, il se fût simplement retiré. L'idée ne lui fût pas venue de lui adresser des remontrances ni de lui démontrer qu'il avait tort. On voit plus difficilement encore Louis XIV acceptant la discussion en recourant à l'arbitrage d'un dignitaire de l'Eglise. L'eût-il fait par extraordinaire, il n'aurait certes pas toléré que le musicien s'insurgeât ensuite contre l'autorité de l'archevêque, qui vraiment était mieux qualifié

qu'un simple laïque (car, tout abbé qu'il fût, Du Mont n'était guère autre chose) pour interpréter congrûment les résolutions d'un concile. Et dans ce que nous savons de la vie du maître, rien n'autorise à se le représenter imbu de tels scrupules, ni si fort avancé dans les études canoniques. L'interprétation qu'on lui attribue serait tout au moins sujette à caution. « *Ab ecclesiis vero musicas eas ubi, sive organo, sive cantu,* lascivum aut impurum *aliquid miscetur, item* seculares *omnes* actiones *arceant*[1], » disaient les Pères. Voir là quoi que ce soit qui vise l'accompagnement instrumental ou les préludes symphoniques des violons, c'est le fait d'un exégète bien subtil ou d'un latiniste médiocre.

Une plus longue discussion serait inutile. Jusqu'au jour où sera découverte quelque pièce — je ne demande pas qu'elle prouve la résistance ni la retraite anticipée de Du Mont, — mais qui tende à démontrer que la question ait au moins été posée et que le roi se soit cru tenu de consulter l'archevêque de Paris pour s'autoriser à un genre de musique pratiqué plus ou moins depuis longtemps, jusqu'à ce jour, je tiendrai la légende pour le fruit des imaginations d'un polygraphe avide de romanesque.

Tout improbable qu'elle fût, cette tradition a fait son chemin dans le monde. Ce n'est que de nos jours que M. L. Terry, dans l'article consacré à notre compositeur[2], me paraît le premier l'avoir battue en brèche. Mais il n'a rétabli les faits que pour tomber tout aussitôt dans une erreur aussi singulière.

A l'en croire, Du Mont et Robert, son collègue, seraient entrés fort avant dans les querelles du jansénisme : assez du moins pour s'être trouvés là-dessus en conflit avec la volonté du monarque. « Le roi, dit-il, menaça de saisie au temporel et de poursuites canoniques les évêques et les ecclésiastiques qui ne souscriraient pas purement et simplement le formulaire contre les cinq propositions. En leur qualité de *prêtres*, Du Mont et Robert durent prendre parti. Avaient-ils des attaches avec les jansénistes et Port-Royal ? On serait tenté de le croire, car ils eurent la témérité de résister aux ordres du roi. L'un d'eux alla même jusqu'à déclarer qu'il aimerait mieux renoncer à son bénéfice et à sa place que de faire une telle chose contre sa conscience... Louis XIV, qui affectionnait ses deux vieux serviteurs, daigna fermer les yeux sur leurs velléités de penser avec indépendance. »

Il est visible par le détail de ce récit que M. Terry s'est efforcé d'expliquer de façon nouvelle ce que les faits ne contredisaient pas expressément dans la légende traditionnelle. Mais ce qu'il avance des sentiments jansénistes des deux musiciens ne repose sur aucune base solide. A la vérité, La Borde dit bien que Robert refusa de signer le formulaire : il lui prête en propres termes les déclarations intransigeantes dont M. Terry ne spécifie pas l'auteur. Mais que vaut au juste l'autorité de La Borde ? Elle est assez médiocre ; et j'ajouterai d'ailleurs que si le fait

1. Concil. Trident. Sess. XXII. *De Sacr. Miss.*
2. *Biographie nationale*..... Bruxelles, 1878.

est à la rigueur possible pour Robert, lequel, en sa qualité de prêtre, put être appelé à acquiescer à la formule prescrite, Du Mont, simple clerc mineur (laïque autant dire), n'avait rien à signer en l'occurrence. Aucun biographe contemporain ne fait allusion à son jansénisme. Faut-il dire que la tolérance du roi serait d'ailleurs bien surprenante, étant donnée l'antipathie toute particulière de Louis XIV pour tous ceux qui, de près ou de loin, furent suspects de complaisance pour les idées de Port-Royal?

En tout cas, M. Terry n'indique point la source de son information. Au moins pour ce qui regarde Du Mont, il y faut donc voir un essai d'interprétation plutôt qu'une affirmation formelle. M. Terry est excusable d'avoir erré, d'autant mieux qu'en fouillant les dépôts d'archives de sa ville natale, il a certainement maintes fois trouvé trace d'un homonyme de l'abbé de Silly, qui a pu l'induire en erreur.

Cet autre Henry Du Mont, absolument contemporain du nôtre, n'est aucunement musicien, il est vrai, mais en revanche notoire janséniste et quelque peu persécuté comme tel. Etait-il parent du maître de chapelle? je l'ignore, bien que l'identité de nom et de prénom rende la chose au moins vraisemblable ; peut-être bien appartenait-il à cette famille, sans doute apparentée aux de Thier, d'où il semble que Henry et Lambert aient tiré le nom sous lequel ils voulurent se présenter à leurs contemporains.

En tous cas, la similitude d'âge entre l'un et l'autre Henry est parfaite. Du Mont le janséniste, fait bachelier ès arts par l'Université de Louvain en 1630, puis licencié en théologie, professeur de philosophie et de théologie au séminaire de Liège, devient président de cet établissement en 1651, et en 1653 chanoine théologal de la cathédrale. En 1686, il doit résigner ses fonctions, mais il continue à habiter le séminaire jusqu'en 1699 où, destitué par l'évêque pour les idées qu'il n'avait cessé de professer, il en est expulsé de force [1]. « *Henricus du Mont, canonicus Leodiensis, abbas sæcularis Amaniensis...* » C'est ainsi qu'il est désigné dans les actes. Serait-il bien surprenant qu'une certaine confusion ait pu s'établir entre le chanoine janséniste de Liège et son homonyme, très innocent certainement de toute compromission avec la secte condamnée?

Au reste, ce qui prouve mieux encore le peu de fondement de toutes ces histoires, c'est que l'époque même où l'on veut absolument que les deux maîtres de la Chapelle se soient trouvés en désaccord avec le roi, est celle où les faveurs du monarque les vont le plus souvent chercher.

Le 30 septembre 1672, la charge de « Compositeur de musique de la Chapelle », vacante par la mort du vieux Gobert, charge purement honorifique et qui eût pu être facilement supprimée, est partagée par moitié entre Du Mont et Robert [2]. Simple formalité pour leur attribuer

1. Joseph Daris, *Histoire du diocèse de Liège au XVIIe siècle.*
2. Bibliothèque nationale, Mss. Cléramb. 814.

à chacun 300 livres de pension, puisque la composition des motets entrait déjà dans leurs attributions de maîtres de la Chapelle.

L'année suivante, Du Mont reçoit la direction de la musique de la Reine pour le semestre de juillet, tout en continuant à garder son titre et son traitement de claveciniste [1] : les gages de cette nouvelle charge s'élevaient à 900 livres.

Le 25 mars 1675, par lettres patentes datées de Versailles, Louis XIV accorde encore à son maître de chapelle exemption des taxes de l'arrière-ban, qu'il devait en qualité d'abbé de Silly et comme possesseur des fiefs qui en dépendaient, fiefs « mouvant et relevant du roi à cause de son duché de Normandie » [2].

Enfin, presque vers le même temps, le chapitre impérial de Saint-Servais de Maëstricht le reçoit au nombre de ses chanoines. Ceci se passait le 23 mars 1676: il est facile d'imaginer que l'influence de Louis XIV, maître de la ville depuis 1673, ne fut pas étrangère à cette nomination.

Le chapitre de Saint-Servais de Maëstricht était un des plus illustres des pays Rhénans. Fondé sous les rois francs de la première race, il avait obtenu à l'époque des anciens rois de Germanie le titre de chapitre impérial. Ses revenus, sans cesse accrus par les largesses de ces princes et des empereurs, étaient alors considérables [3]: il possédait notamment onze vastes territoires, appelés les onze « bancs de Saint-Servais », et bien que ces propriétés eussent eu passablement à souffrir depuis de longues années du désordre des guerres, leur rapport suffisait encore à assurer d'opulentes prébendes aux chanoines. Le nombre des prébendes était originairement de 42, dont deux affectées à l'entretien des Pères Jésuites de Maëstricht depuis 1580 et deux autres annexées aux cures de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Mathias qui dépendaient du chapitre. En outre, deux cent cinquante officiers ou gens de service : notaire-secrétaire, receveur, maître de chant, organistes, chantres, enfants de chœur, sonneurs, carillonneurs, bedeaux ou porte-verges étaient appointés sur les fonds de l'œuvre.

Des chanoines de Saint-Servais, une grande partie étaient étrangers au clergé et au pays même de Maëstricht. Aussi le dessein de Du Mont de se faire agréger à ce corps illustre n'avait-il rien d'impraticable en soi, mais il est assez probable qu'en d'autres circonstances il n'aurait pu facilement obtenir cet honneur. La collation des prébendes et canonicats appartenait alternativement au Souverain Pontife et au prévôt du chapitre, dignitaire nommé par « l'avoué » de l'église dont il était en quelque sorte le lieutenant. Or l'avouerie de Saint-Servais, d'abord apanage des Empereurs puis, depuis 1204, des ducs de Brabant, pou-

1. Il figure du moins en cette qualité sur l'Etat paru en 1674, ce qui porte sa nomination à l'année précédente au moins. L'Etat de 1673 manque.

Il succédait à un certain Lefèvre, titulaire de la charge depuis la retraite de Le Camus.

2. Archives de l'Orne H. 1101.

3. Claude Joly nous apprend qu'il y avait entre autres, en l'église Saint-Servais, « une grande chapelle bastie par Louis XI, roy de France, pour estre, par les prières de ce saint, délivré de la mort. »

vait, en 1676, être considérée comme vacante ou plutôt comme échue par la conquête au roi de France. Du Mont, depuis le jour où les troupes royales, sous le commandement de Louis XIV en personne, étaient entrées dans Maëstricht, le 29 juin 1673[1], n'avait qu'à attendre une occasion favorable : son frère Lambert pouvait le tenir facilement au courant de ce qui s'y passait et l'avertir du moment où il serait opportun de recourir à la protection du monarque.

Cette occasion ne fut pas trop lente à venir. A la mort du chanoine Charles de Ryckman, un descendant d'une illustre famille hollandaise, Maximilien-Henri de Brederode avait été désigné pour le remplacer. Investi de sa prébende, il la résigna presque immédiatement sans en avoir pris possession effective. Démission spontanée et volontaire, dit le procès-verbal officiel : mais il est peut-être permis d'en douter, si l'on vient à considérer qu'un Brederode avait été jadis un des plus fidèles lieutenants du prince d'Orange Frédéric-Henri. Quoi qu'il en soit et sans que nous soyons au courant des démarches faites, ce fut Du Mont qui obtint finalement la prébende du chanoine de Ryckman : le chapitre le recevait le lundi 23 mars 1676. Toutes négociations effectuées d'ailleurs sans qu'il fût présent dans la ville : maître Jean Renier Cousin, chapelain et maître de musique de Saint-Servais, prêta serment en son lieu et place, en attendant que le titulaire comparût en personne, ce qui sans doute n'arriva jamais[2].

1. Une puérile anecdote, recueillie par M. de Becdelièvre (*Biographie Liégeoise*), tendrait à prouver que Du Mont vers ce temps-là aurait fait un voyage à Maëstricht. « On rapporte, dit ce biographe, que Louis XIV, après avoir pris la ville de Maëstricht en 1673, y rencontra cet artiste auquel il demanda ce qu'il faisait dans une ville assiégée : « Sire, lui répondit-il, j'y composais un *Te Deum* pour le succès de vos armes. » Comme le siège ne dura que huit jours, Du Mont n'aurait pas eu beaucoup de temps pour parachever sa composition. En outre, on se demande pourquoi il eût choisi le temps de la guerre pour visiter le pays, non pas à la suite des armées françaises, mais seul et les précédant en quelque sorte ; et aussi comment le roi, duquel il eût dû tout au moins solliciter un congé, eût pu ignorer le but de son voyage et le rencontrer là par hasard. Il est assez vraisemblable que Du Mont, à un moment ou à un autre, soit allé visiter le pays où s'était écoulée sa jeunesse. Peut-être profita-t-il pour cela des voyages du roi en Hollande au cours des guerres. C'est fort possible ; mais l'anecdote, telle qu'elle est présentée, reste inadmissible.

2. « Lunae, 23 martii 1676. — Admodum Reverendi et nobiles Domini, Decanus et Capitulum, capitulariter Capituloque specialiter indicto congregati, vigore collationis Domini Praepositi admiserunt R. D. Henricum du Mont, diocesis Leodiensis, clericum, abbatem de Sylli, de legitimo thoro, ex patre et matre legitime quoque natis procreatum, honestum ac non deformem, prout haec sufficienter probavit et constare fecit ac in libro jurium continentur registrata, ad possessionem canonicatûs et prebendae huius ecclesiae vacantium, primo, per obitum quondam Reverendi Domini Caroli de Ryckman, ultimi et pacifici eorumdem possessoris, ac postremo, per liberam et spontaneam ac simplicem resignationem praenobilis ac perillustrissimi Domini Henrici Maximiliani de Brederode, de eiusdem auctoritate ordinaria provisi non tamen possessoris : Idque in personam venerabilis Domini ac Magistri Ioannis Reneri Cousin, dictae Ecclesiae Capellani ac Musices praefecti uti constituti procuratoris, juribus solutis, juramento per Dominum principalem dum ad residentiam venerit personaliter praestando et possessione fidei orthodoxae facienda, salvis ; estque more solito per Dominos Hubot et De Lon in possessionem inductus, assignatis eidem stablo in sinistro chori latere et loco in Capitulo, presentibus virgiferis testibus et me, Christiano Verstraten, notario publico et Capituli secretario. » (*Saint-Servais : Acta capituli 1666-1726*, f° 37.) Archives de l'État dans le Limbourg.

Doit-on reprocher au nouveau chanoine d'avoir recherché les biens temporels avec un peu trop d'ardeur? Certes, ce n'est pas sans l'avoir sollicité qu'il obtint ce nouveau bénéfice, et l'idée ne fût pas venue au roi, qui pouvait penser avoir assez raisonnablement reconnu le talent et les services de son maître de chapelle, de le lui conférer *proprio motu*. J'avoue que Du Mont, veuf et sans enfants à établir, paraît tant soit peu avoir mérité ce reproche. Mais nous ignorons trop de détails de sa vie pour décider en pleine connaissance de cause. Outre Lambert du Mont, il a pu avoir d'autres frères et sœurs, des neveux plus ou moins nombreux auxquels il se serait intéressé. Certains indices le feraient croire ; il est donc plus charitable de suspendre notre jugement. Aussi bien son canonicat de Saint-Servais ne devait-il pas lui apporter d'avantages fort considérables, au moins tout d'abord.

L'usage voulait en effet que les prébendés ne touchassent point leurs revenus pendant les deux années suivant leur nomination. La première année était jusqu'à leur mort réservée pour les frais de leurs funérailles et l'extinction des dettes qu'ils pouvaient laisser : la seconde revenait à la fabrique et à la sacristie de l'église. Seuls, en outre, les chanoines capitulaires habitant les maisons claustrales recevaient leur entier revenu : les autres n'avaient droit qu'à la moitié, et pour pouvoir prétendre au gros de la prébende, il fallait résider au moins six mois et un jour par an et fréquenter régulièrement les offices. Conditions que Du Mont, retenu par son service en France, ne pouvait remplir. Peut-être eût-on passé outre si le roi de France fût demeuré le maître à Maëstricht. Mais en 1679, trois années après la réception de Du Mont, les stipulations du traité de Nimègue rendaient la ville aux Etats généraux. Le compositeur jouissait d'ailleurs d'une situation matérielle assez prospère à la cour de France pour se contenter d'une partie des avantages que son nouveau bénéfice eût pu lui procurer[1].

1. Il n'est peut-être pas sans intérêt de faire le relevé des bénéfices pécuniaires que la situation de Du Mont lui valait. Ce document est un témoignage indirect de l'estime qu'on faisait de lui et de la situation des artistes — de certains bien entendu — à cette époque. Du Mont était titulaire de la charge de « maître de musique de la Chapelle » pour un semestre, de la moitié de celle de « compositeur de musique de la Chapelle », de celles de « maître de musique de la Reine » et de « joueur de clavecin » pour un semestre. Il possédait en outre l'abbaye de Silly, le canonicat de Saint-Servais, et gardait son orgue de Saint-Paul. Soit en tout :

Chapelle royale.	900	livres
Compositeur de la Chapelle.	300	»
Musique de la Reine.	300	»
Clavecin de la Reine.	600	»
Abbaye de Silly.	2.000	»
Orgue de Saint-Paul.	400	»
Suppléments divers à l'orgue de Saint-Paul, au moins :	100	»
	5.200	livres

Quant au canonicat de Saint-Servais, nous n'en avons pas le chiffre exact, mais on doit l'estimer au moins à 1.000 livres. En outre, comme maître de la Chapelle et de la musique de la Reine, il se trouvait au nombre des officiers commensaux et recevait de ce chef une indemnité de 50 sols par jour pour nourriture et entretien : soit 915 livres environ. Ce n'est pas trop d'estimer à 300 livres par an les allocations

Les quelques années de paix qui suivent sont des plus importantes pour le développement définitif des institutions musicales de la Chapelle, et Du Mont, avec Robert, y a participé suffisamment pour qu'il ne soit pas indifférent de le signaler. Jusqu'alors les déplacements de la cour avaient été fréquents : le roi s'absente en outre souvent pour suivre en personne les marches des armées qu'il aime à diriger lui-même. Et cette perpétuelle mobilité, que fixent seulement les séjours à Saint-Germain, les seuls qui aient une certaine durée, ne permet pas d'employer aux exécutions, forcément moins régulières et moins préparées, le personnel nombreux qui donnera plus tard son caractère définitif aux compositions des maîtres. L'emploi régulier et constant d'un orchestre et d'un chœur véritables ne saurait dater que du jour où le monarque et sa cour adoptent une résidence unique. Jusqu'alors les motets seront écrits dans un tout autre style. Œuvres concertantes pour quelques chanteurs solistes, soutenus d'instruments qui se font également entendre seuls, ils diffèrent profondément de celles que l'on est habitué à considérer comme les types essentiels de la musique religieuse du XVIIe siècle. La majeure partie des ouvrages de Du Mont se rattache étroitement à cette première conception de l'art, et s'il a, des premiers, fourni le modèle des compositions qui dérivent de la seconde, c'est à cette dernière époque de sa vie, celle où nous voici maintenant parvenus, qu'il les faut rattacher.

Dès 1679, nous avons déjà vu le roi préoccupé de grossir l'effectif des chanteurs de sa chapelle. Il envoie Lorenzani en Italie pour y recruter les plus belles voix qu'il sera possible, tandis qu'il fait appel en même temps à tous les musiciens de son royaume. « L'archevêque de Reims (maître de la chapelle) eut ordre, dit un historien, de laisser à tous musiciens et symphonistes la liberté de venir s'offrir au service du Roi, parce que l'intention de Sa Majesté était d'en recevoir autant qu'il s'en présenteroit d'excellens... L'événement répondit aux vœux du monarque et bientôt le corps de la musique se trouva augmenté de plus de 80 musiciens et c'était, au jugement des étrangers, ce qu'il y avoit de mieux en ce genre dans toute l'Europe... Il n'y a point d'exagération quand on dit que cette musique coutoit par an plus de 100.000 écus. Le Roi vouloit

justifiées par certaines circonstances, voyages, déplacements ou cérémonies extraordinaires. Nous aurons alors :

Total précédent.	5.200 livres
Saint-Servais de Maëstricht, estimé à	1.000 »
Nourriture et entretien.	915 »
Divers.	300 »
	7.415 livres.

Dans ce total n'entrent que les sommes qui sont régulièrement justifiées et que la générosité royale a dû souvent augmenter. Or ces 7.415 livres, pour être ramenées au taux actuel de l'argent, doivent être au moins multipliées par 5 et représentent en conséquence 37.075 francs de nos jours. Si l'on considère en outre que Du Mont était logé dans les châteaux royaux, et qu'à Paris l'église Saint-Paul lui allouait également un logement, on conviendra que les artistes célèbres du XVIIe siècle pouvaient arriver à tenir dans le monde un rang assez convenable.

que tous ceux qui la composoient eussent des appointement capables de les fixer à son service [1]. »

Cette magnifique institution trouve son emploi complet à partir de 1682, alors que le Roi a choisi Versailles pour sa résidence et en a fait le siège de son gouvernement. La troisième chapelle du château est inaugurée la même année : ce sera le lieu convenable à cet imposant appareil. Cette chapelle n'a point encore les dimensions majestueuses de celle qui subsiste aujourd'hui, mais c'est du moins la première élevée sur d'assez vastes proportions pour que les compositions à grand chœur n'y soient point déplacées. Robert Clicquot y a construit un orgue, assez peu considérable encore, mais que l'on augmentera par la suite. En tout cas c'est un instrument d'église, plus puissant que celui de la chapelle précédente et surtout que le petit orgue portatif qui avait accompagné jadis la musique à Saint-Germain, à Fontainebleau, à Compiègne ou à Paris [2].

Il est fâcheux que dans l'ignorance où nous serons toujours de la date exacte des compositions du Du Mont (comme de tous ses contemporains d'ailleurs), il faille renoncer à déterminer à quel moment il avait commencé à modifier son style en vue de l'adapter aux conditions nouvelles. La date même de la publication n'est point un sûr indice, vu les habitudes d'un temps où il ne semble pas indispensable à l'artiste de donner ses ouvrages à l'imprimeur sitôt leur achèvement. Encore cette ressource fait-elle ici défaut, puisque de 1668 à 1681 Du Mont n'a rien fait paraître, si l'on excepte ses *Messes en plain-chant musical*, œuvre d'un caractère tout à fait à part, dont les premières éditions sont d'ailleurs inconnues et qui n'étaient aucunement destinées au service de la chapelle royale [3].

Le recueil de 1681 est dédié au Roi, come l'étaient les *Motets à deux voix* de 1668. C'est un livre de morceaux à deux, trois ou quatre parties, avec ou sans instruments, fort analogues aux *Cantica sacra* parus trente ans auparavant. Ces pièces, écrites pendant que Du Mont dirigeait la chapelle, y furent certainement exécutées, mais elles se rattachent encore à l'ancienne manière. Toutes peuvent être chantées facilement en solo et quelques-unes se prêteraient aisément à une exécution collective qui paraît avoir été dans les intentions du compositeur [4].

1. Oroux, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos Rois*, 1776-1777.

2. Cf. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du Roi* (1881 sp.) et aussi l'article de M. Eugène de Bricqueville dans *Versailles illustré* (juin 1898).

3. On remarquera que la plupart des maîtres qui ont travaillé pour la Chapelle royale n'ont point édité leurs œuvres, si ce n'est à la fin de leur vie, et quand ils étaient pour ainsi dire à la retraite, et sur l'ordre du Roi ou tout au moins avec son agrément. Il semble que ces ouvrages écrits pour la Chapelle aient cessé de leur appartenir et soient devenus propriété de la maison du monarque.

4. Motets | a II, III et IV | parties | *Avec* | *la Basse continuë* | *de* M. Dv Mont, *Abbé de Silly. Maistre* | *et Compositeur de la Musique de la Chapelle* | *du Roy et de la Reyne.* — Christophe Ballard, 1681. Six parties ou livres séparés. — Il y a en tout dans ce recueil « quarante très belles pièces dont les quatre dernières peuvent être chantées à deux chœurs en doublant les parties ». C'est Brossard qui

Remarquons, il est vrai, en passant, que les habitudes de presque toutes les églises favorisaient cette exhibition de solistes concertants, venus souvent du dehors pour suppléer à la médiocrité des ressources ordinaires.

Il est donc naturel qu'en choisissant parmi leurs œuvres celles qu'ils se proposaient de livrer au public, les auteurs aient fixé leur choix sur celles qui se prêtaient le mieux aux convenances de leur clientèle ordinaire. Les pièces plus considérables, pour grand chœur et grand orchestre, ne pouvant être entendues que rarement, une copie manuscrite serait toujours suffisante pour satisfaire aux demandes, s'il s'en présentait.

fait ces remarques, en ajoutant que le texte est imprimé tantôt en italiques, tantôt en romain... « La lettre italique signifie que c'est ce qu'on appelle un récit, c'est-à-dire qu'une voix seule doit chanter... la lettre romaine ou quarrée signifie ce qu'on appelle le grand chœur, c'est-à-dire que tous ceux qui composent le corps de musique doivent chanter tous ensemble. L'invention en est assez bonne et quelques auteurs s'en sont servis... » Mais si bonne que soit cette invention, elle démontre que cette exécution par masses n'était pas indispensable et que ces quatre dernières pièces aussi bien que les autres pouvaient se chanter en *soli*.

Du Mont, paraît-il, était absent de Paris lors de l'impression de ce recueil, et il attribue à cette absence quelques fautes qui s'y sont glissées et qui nécessitèrent des *Errata*. Peut-être était-il allé faire régulariser son élection et prêter serment à Maëstricht. Peut-être plus simplement se trouvait-il à la cour dans quelque château royal assez distant de la capitale, comme Compiègne ou Fontainebleau.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

LA MUSIQUE DANS LES ÉGLISES DE PARIS

DE 1716 A 1738

D'APRÈS LES ALMANACHS DU TEMPS

Nous croyons intéresser les lecteurs de cette Revue en leur offrant la reproduction des renseignements musicaux contenus dans quelques anciens almanachs. La rareté de ces petits livres rend leur accès difficile aux chercheurs, qui semblent, en effet, en avoir jusqu'à présent tiré peu de parti : leur lecture est loin, cependant, d'apporter un complément inutile aux documents fournis par les gazettes, les mémoires et les correspondances. Le tableau de l'activité musicale des maîtrises de Paris s'y éclaire surtout d'une manière assez nette, et montre qu'à une époque où n'existaient, pour le peuple et la petite bourgeoisie, que très peu de moyens d'entendre de la musique, les cérémonies liturgiques, accompagnées de chant, d'orgue, et parfois d'instruments, célébrées à jour fixe, annoncées à l'avance, servaient tout ensemble d'aliment religieux et esthétique à une nombreuse portion de la population parisienne.

Une progression curieuse se remarque à cet égard dans la rédaction même des volumes : à mesure que s'accentue chez les foules le goût des auditions musicales, le texte des almanachs se développe et leurs mentions se précisent ; les noms des organistes, des maîtres de chapelle d'abord passés sous silence, apparaissent avec des commentaires élogieux ; le calendrier devient, pour ainsi dire, un recueil de programmes en même temps qu'un indicateur liturgique ou mondain.

Limitant nos extraits à l'espace d'une vingtaine d'années, nous commencerons par ouvrir le volume de 1716 de l'*Almanach Spirituel*, qui paraissait depuis le milieu du XVIIe siècle, et dont la Bibliothèque Nationale possède une précieuse quoique très incomplète série[1]. Malgré sa qualification, l'ouvrage n'est pas disposé sur le plan de l'année liturgique, qui commence au premier dimanche de l'Avent, mais sur celui de l'année civile, partant du 1er janvier. Il a pour titre : L'ALMANACH SPIRITUEL | DE PARIS | pour l'année bissextile | 1716 | (vignette) | A Paris | chez Louis Josse, Imprimeur de Son Eminence | Monseigneur l'Archevêque, rue S. Jacques | Avec Privilege du Roy. — La vignette

[1] Les années 1651, 1652, 1654, 1667, 1670, 1672, 1691, 1697, 1716 et 1718, in-8.

placée entre le titre et l'adresse représente la couronne d'épines entourant cette devise : *In spinis collige rosas.*

Les mentions musicales, très succinctes, sont :

« 6 janvier. Lundi. L'Epiphanie... A S. Paul, exp. (exposition du S. Sacrement). Salut en musique.

« 9 mai. Samedy. La Translation de S. Nicolas... A la chapelle de la grand'salle du Palais, Office en musique. A celle du Grand Conseil près la Croix du Tiroir, Messe avec symphonie.

« 25 août. Mardy. S. Louis, roi de France... A la Chapelle du Louvre, Messe en musique, panégyrique, où se trouvent MM. de l'Académie française... A l'Oratoire S. Honoré, Messe en musique et panégyrique, où se trouvent MM. de l'Académie royale des sciences et de l'Académie royale des Inscriptions et belles-lettres.

« 28 août. S. Julien de Brioude... A S. Julien des Ménétriers, messe avec symphonie.

« 12 novembre. S. René. S. Diégue... A la chapelle de la grande salle du Palais, messe solennelle du S. Esprit à dix heures, célébrée par un Evêque et chantée par la musique de la Ste Chapelle, où MM. du Parlement assistent en robes rouges.

« 22 novembre. Ste Cécile... A Notre-Dame, office en musique et symphonie. Aux Maturins, messe en musique et symphonie. A Ste Croix de la Bretonnerie, confrérie des Feseurs d'Instruments de musique.

« 6 décembre. S. Nicolas, évêque de Myre... A la chapelle de la grand' salle du Palais, office en musique. A celle du grand conseil près la Croix du tiroir, messe en musique.

« 15 décembre (mardi après le 3e dimanche de l'Avent)... Aujourd'huy on commence à chanter les OO.

« 16 décembre... A S. Louis des Jésuites, Salut en musique huit jours durant.

« 20 décembre... A S. Paul, Salut en musique.

« 21 décembre... A la Basse Ste Chapelle, Salut en musique. »

L'année 1728 du même Almanach répète à peu près mot pour mot les mêmes indications.

Beaucoup plus abondants et plus étendus sont les renseignements fournis par un autre ouvrage, dont nous connaissons les années 1726 et 1727[1] : Almanach | de Paris | ou | Calendrier | historique | pour l'année | Mil Sept Cens Vingt-Six | contenant les choses les plus singulieres | qui se passent à Paris à certains jours de | l'Année, l'Origine et l'Institution des | Fêtes, l'extrait de la Vie des principaux | Saints et Saintes, les lieux où sont leurs | Reliques. Les Sceances et Vacations des | Tribunaux, Académies, Bibliothèques, | Conferences, et des principales Foires de France | A Paris | Chez Jacques Chardon, rue S. Severin du | côté de la rue de la Harpe | à la Croix d'or | Avec privilege du Roy. — Ainsi que ce long titre l'annonce, cet almanach ne se borne

1. Bibl. de la Ville de Paris.

plus à donner des indications d'ordre religieux ; il leur conserve, cependant, la meilleure place ; chaque quantième est suivi d'une notice sur le saint du jour, et l'annonce des cérémonies à célébrer dans les églises ou les chapelles précède celle des autres solennités.

« 3 janvier. Ste Geneviève... Les Religieux de cette Abbaye après les Matines célèbrent une messe solennelle la nuit, et MM. du chapitre de l'Eglise de Paris y vont en procession vers les dix heures du matin chanter une Messe en musique.

« 24 février. Anniversaire de la Dédicace de l'Eglise de S. Denis en France... Il s'y dit aujourd'hui une Messe solennelle où l'Epître et l'Evangile sont chantés en grec et en latin.

« 22 mars... Anniversaire de la réduction de Paris sous Henry IV, 1594. En mémoire de quoi toutes les paroisses de Paris vont ce matin en procession en l'Eglise métropolitaine, et ensuite en celle des Grands Augustins ; et sur les onze heures MM. de Notre-Dame accompagnés de leurs quatre églises sujettes, des Religieux Mandians, et de MM. de l'Hotel-de-Ville, vont en procession chanter une Messe en l'Eglise des Grands Augustins, où se trouvent MM. du Parlement, de la Chambre des Comptes, et de la Cour des Aides en robes de cérémonie, invités par ordre du Roy et lettres de cachet.

« 17 avril. Mercredi de la Semaine Sainte... Les Ténèbres ou Matines commencent en ce jour et continuent pendant les deux jours suivants. Ordinairement en l'Eglise du Temple il y a à ces Ténèbres une Musique à grands chœurs.

« 29 avril. Lundi de la Quasimodo... MM. de Notre-Dame accompagnés des quatre collégiales, dites Filles du Chapitre, vont en procession à S. Paul, d'où ils reviennent chanter une messe en Musique en l'église collégiale de S. Médéric.

« 9 mai. Translation de S. Nicolas. Aux chapelles du Palais et du grand Conseil on chante une Messe en musique que les communautés des Avocats et procureurs y font dire, où se font les révérences à la manière antique.

« 31 mai... Le lendemain de la fête de l'Ascension se tient le Synode de M. le Chantre de l'Eglise de Paris pour les Musiciens, Chantres, Machicots, Clercs de Matines de la Métropolitaine, et pour les Maîtres et Maîtresses d'école de la Ville de Paris.

« 6 juin. La fête du S. Sépulcre, qui est le titre de l'Eglise collégiale qui porte son nom, rue S. Denys, où MM. de Notre-Dame vont aujourd'hui chanter la Messe.

« 19 juin. S. Gervais et S. Protais... C'est la fête titulaire d'une des grandes paroisses de Paris, où MM. de Notre-Dame vont aujourd'hui chanter la messe.

« Août. La grande tragédie des Jésuites se fait le premier mercredy de ce mois. Dans les intermèdes sont plusieurs entrées de Ballets, dont la dernière est le ballet général...

« 24 août... Vers les neuf heures du soir les simphonistes de l'Opéra donnent un concert dans le Jardin des Thuilleries pour la Fête du Roy.

« 25 août. S. Louis IX. MM. de l'Académie françoise font chanter une Messe en musique vers les huit heures du matin en la chapelle du Louvre ; à cette Messe un Predicateur choisi par ces MM. prononce le Panégyrique de ce Saint Roy. Après cette cérémonie, les Religieux Carmes de la place Maubert viennent en procession chanter une autre Messe en cette chapelle du Louvre... MM. des Académies royales des Belles-Lettres et des Sciences font aussi chanter une Messe en musique dans l'Eglise des Pères de l'Oratoire de la rue S. Honoré, où se prononce pareillement le panégyrique de S. Louis.

« 28 août. S. Augustin... Les Vingt-quatre violons du roi s'assemblent aujourd'hui à S. Julien des Ménétriers où il y a grande musique [1]...

« 12 novembre. S. René... En la chapelle de la Grand'Salle du Palais se dit une Messe solennelle, dite la Messe rouge, chantée par les Musiciens de la Ste Chapelle pour la rentrée du Parlement. MM. les Grands Présidens et Conseillers y assistent en robe de cérémonie et y font les révérences à l'antique...

« 22 novembre. Sainte Cécile... C'est la fête des Musiciens, qui chantent une Messe à grands chœurs en l'Eglise des Mathurins. Il y a Musique en plusieurs autres Eglises de Paris, surtout à Notre-Dame à la Messe et aux Vêpres, et à S. Germain l'Auxerrois.

« 6 décembre. S. Nicolas... Les membres du Parlement font dire une Messe solennelle à la Chapelle de la Grande Salle du Palais... Ceux du grand Conseil font dire une Messe en musique à la Chapelle du grand Conseil.

« 15 décembre... Les O de l'Avent commencent aujourd'huy dans les Eglises qui suivent le bréviaire de Paris ; dans les autres on ne commence que le 17.

« 21 décembre. S. Thomas Dydime... Les Vingt-quatre Violons de S. M. se trouvent aux Vêpres et Salut qui sont chantés en Musique en l'Eglise S. Julien des Ménétriers. Grand concours de monde au Salut des Jésuites de la rue S. Antoine. »

La reproduction exacte des renseignements contenus dans le volume de 1726 forme le fond de celui de 1727, qui est augmenté de dix pages par le fait d'additions intercalées à différentes dates. Quelques-unes sont à relever : au 1er mai : « Les tambours, fifres et hautbois des troupes de la Maison du Roy donnent une Aubade sous les fenêtres de l'Appartement de S. M. Les violons et symphonistes de la Chambre jouent pendant le dîner du Roy ». Au 17 mai se place un petit abrégé historique, en huit lignes, de la fondation de l'Opéra. Un chapitre spécial pour les fêtes mobiles mentionne la fermeture des théâtres, depuis le samedi veille de la Passion ; pendant leur clôture « on donne un

1. Notons, au 4 septembre, ce petit détail extra-musical : « Au dernier quartier de la lune du mois d'août, on commence à allumer les chandelles des lanternes, pour éclairer les rues de Paris pendant la nuit, et le douzième jour de la lune suivante, on cesse de les allumer pendant huit jours, ce qui s'observe pendant tout l'hiver. »

Concert Spirituel dans le grand Salon ou Salle des Suisses aux Tuileries; ce concert est sous la direction du sieur Philidor » ; le samedi, veille des Rameaux, MM. de la Chambre des Comptes assistent à une Messe en musique à la Ste Chapelle; le mercredi saint commencent les Ténèbres : « il y a musique à ces Ténèbres en plusieurs Eglises, et en quelques couvents de Religieuses on va entendre des belles voix qui chantent les leçons, entr'autres en l'abbaye de Longchamps, à l'Assomption, aux Filles du Calvaire, à celles du S. Sacrement » ; le vendredi de la semaine de Pâques, « MM. du parlement et de la Chambre des Comptes, invitez par les Prevots des Marchands et Echevins de la Ville, se rendent en robes ordinaires en l'Eglise Notre-Dame, placez sur un même banc tenant même ligne, où ils assistent à une messe chantée en musique à la Chapelle de la Vierge, en mémoire de l'expulsion des Anglois du Royaume de France, sous le règne de Charles VII, en l'an 1436 ». Dans un dernier chapitre, intitulé « Journal », sont enfin signalées quelques auditions religieuses ou profanes, qui avaient lieu à jour fixe, chaque semaine : « le concert des Odefilettes », les mercredis, après midi, rue du Foin, au coin de la rue Boutebrie ; les samedis « concert de violons dans la salle de S. Julien des Menestriers » ; « Motet en musique à Notre-Dame tous les samedis et veilles des Fêtes de la Vierge après Vêpres ; tous les dimanches, après midi, concert des Harmonophiles dans le Cloître S. Julien le Pauvre. »

A la même année 1727 se rapporte la première édition à nous connue, de *l'Agenda du Voyageur*. Comme les précédents, ce mince petit livret range ses indications selon l'ordre du calendrier ; mais son but étant de servir de cicerone aux étrangers, les abrégés de vies de saints, les mentions quotidiennes de cérémonies liturgiques disparaissent ; les renseignements musicaux s'augmentent, au contraire, de quelques détails et de quelques noms. Le titre de l'ouvrage est: L'Agenda | du | Voyageur | pour l'année mil sept cens vingt sept | ou | Journal instructif de ce qui se passe de curieus | à Paris et à la Cour, | par M. S. de Valhebert, de l'Académie Royale des Sciences. | A Paris | chez des Hayes, libraire, rue S. Jacques, à l'Esperance. | M. DCC. XXVII. | Avec permission du roy.

« 1 janvier. Comme il n'y a aujourd'hui d'autre solennité remarquable qu'un Salut en Musique, de la composition de M. Campra, il est bon d'aller à Versailles pour voir les mouvemens de la cour... Les XXIV Violons de la Chambre du Roi viennent aujourd'hui jouer pendant le dîné de S. M.

« 3 janvier. Sainte Geneviève. Les Chanoines de Notre-Dame vont aujourd'hui processionnellement en l'Eglise de Ste Geneviève, où ils entendent une messe chantée par la Musique, et qui est ordinairement célébrée par l'abbé de Ste Geneviève. Ils partent de Notre-Dame à neuf heures. Ils occupent un côté du chœur, et les religieux l'autre ; et ces deux corps chantent alternativement...

« Lundi 10 février, veille de la fête de S. Séverin, ceux qui aiment la symphonie peuvent aller après midi en l'Eglise S. Séverin pour

entendre le sieur Forcroy [1], organiste de cette Eglise, qui joue aux premières Vêpres, ainsi que demain à la Messe et aux Vêpres.

« Mercredi saint 9 avril... Ce jour, et les deux jours suivants, sont consacrés entr'autres pour l'Office du soir, qu'on nomme les Ténèbres, et qui commence à quatre heures. Il y a ordinairement de belles voix pour chanter les trois premières leçons et le Miserere mei Deus, dans les Eglises du Val de Grâce, du Calvaire, près le Luxembourg, de l'Assomption rue S. Honoré, etc., mais surtout en l'abbaye de Long-Champ au bord du bois de Boulogne. Ceux qui aiment une musique *mâle* peuvent aller entendre les Ténèbres à Notre-Dame ou à la Ste Chapelle.

« 14 août, veille de l'Assomption. Il faut aller à Notre-Dame à deux heures entendre le Motet en musique devant la Chapelle de la Vierge.

« 24 août. Il y a ce soir un grand concert dans les Tuileries. La Musique est rangée sur un spacieux amphithéâtre adossé contre le mur du Palais des Tuileries vis-à-vis la grande allée. C'est l'orchestre de l'Opéra qui donne ce spectacle pour la fête du Roi.

« 25 août. S. Louis... L'Académie française solennise cette fête dans la Chapelle du Vieux Louvre, à 9 heures, par une messe en musique, suivie du panégyrique de S. Louis par un habile prédicateur.

« 28 août. S. Augustin et S. Julien de Brioude. Grande solennité avec pleine simphonie en l'Eglise de S. Julien des Ménétriers rue S. Martin. C'est la fête des Vingt-quatre Violons du Roi.

« 14 octobre. S. François d'Assise, instituteur de l'Ordre des frères mineurs, ou Cordeliers. Les amateurs de simphonie vont aux Cordeliers entendre le sieur Marchant (*sic*) organiste de cette Eglise.

« 21 octobre. S. Ursule (fête des docteurs de Sorbonne)... dans leur Eglise, Grande Messe en musique, par les musiciens de Notre-Dame. Vêpres en musique...

« 11 novembre. S. Martin... On peut aller en l'Eglise Saint-Martin des Champs entendre le sieur Forcroy, organiste de cette Eglise.

« 12 novembre. Messe solennelle en la chapelle de la Grande Salle du Palais, pour la rentrée du Parlement. Elle est quelquefois célébrée par un Evêque, et chantée par la musique de la S. Chapelle... Cette solennité se nomme communément la messe rouge, parceque les magistrats qui y assistent n'y viennent qu'en robe rouge...

« 24 décembre, veille de la fête de Noël. La messe de Minuit est un des principaux objets de la curiosité des voyageurs. Toutes les Eglises retentissent de Chants d'allégresse que l'on joue sur les Orgues, et qui ont été composés autrefois pour marquer la joie dont tout bon chrétien doit être pénétré à la venue de notre divin Sauveur. C'est dans cet esprit qu'il faut juger de la simphonie de nos Eglises dans ce saint jour, pour n'en être pas scandalisé comme l'a été le savant auteur du *Séjour*

1. Nicolas-Gilles Forqueray, organiste et claveciniste, né à Chaumes-en-Brie en 1702, mort en 1761.

de Paris, qui s'est plaint de ce que les organistes jouent à la messe de Minuit toutes sortes de menuets et de danses. Si M. Nemeits avait communiqué son scrupule à quelqu'un, on lui aurait fait entendre que ce qu'il appelle des Menuets et des danses n'a pas été composé dans cette vue. C'est un mal, à la vérité, que l'on ait fait dans le monde des applications profanes sur des airs, des chants, qui n'ont été composés que pour servir à la solennité de ce grand jour... »

Dans ce dernier alinéa, l'auteur prend la défense des noëls populaires contre le voyageur Nemeitz, dont la relation, écrite et publiée d'abord en langue allemande, fut traduite en français et imprimée à Leyde en 1727 sous le titre de *Séjour de Paris*. Un étranger ne pouvait guère que s'être montré surpris des rythmes sautillants qu'affectaient les mélodies des noëls anciens ou nouveaux, chantés ou variés à l'orgue, par un usage tenace, pendant la messe de minuit : et si son contradicteur avait été mis en demeure de prouver « l'application profane » qu'on en faisait dans le monde, il eût souvent découvert qu'à l'inverse de ses naïves convictions, il se trouvait en présence d'une application pieuse d'airs et de chansons à danser.

Pour avoir quelque temps fréquenté nos paroisses « nouveau jeu », d'honnêtes marguilliers, fourvoyés au théâtre, s'affligeront un de ces jours de l'« application profane » que l'on fait à l'Opéra de la *Méditation de Thaïs*...

Une nouvelle édition de *l'Agenda du Voyageur* sous un titre un peu modifié parut en 1732 : L'AGENDA DU VOYAGEUR ou calendrier des fêtes et solennités de la Cour et de Paris, dressé en faveur des étrangers pour l'année bissextile 1732, par M. S. de Valhebert. A Paris, etc. (même adresse). Le volume était augmenté du double par l'addition d'un calendrier au commencement, de paragraphes nouveaux à la fin, et d'intercalations nombreuses dans le texte.

Au 3 janvier, après la mention de la messe à Sainte-Geneviève, nous lisons : « M. Dornel, organiste de cette Eglise, a composé plusieurs motets qui ont été chantés devant le Roi. » — Le 22 janvier, S. Vincent, fête patronale d'une Eglise de Paris, « l'habile organiste de cette Eglise, le sieur Calvière, y attire les amateurs de simphonie ». — Le 21 mars, S. Benoît, « ceux qui aiment la simphonie vont entendre le sieur Calvière » à S. Germain des Prés. — Au mercredi saint, pour l'annonce des Ténèbres, l'auteur nomme la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, après Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, comme le rendez-vous des amateurs d'« une musique mâle ». — Le mardi de Pâques, « le clergé de la S. Chapelle va chanter la messe en l'Eglise des grands Augustins; celui de S. Germain l'Auxerrois, aux Cordeliers, où le fameux organiste de cette Eglise, M. Marchand, se fait toujours entendre avec plaisir ».

« Le 25 avril, S. Marc, le clergé de Notre-Dame accompagné de ses quatre églises sujettes, va le matin en procession à S. Paul, d'où après la station il va à Saint-Merry célébrer une messe en musique ». — Le 9 mai, translation de S. Nicolas, les Avocats du Parle-

ment font célébrer une messe solennelle en musique en la chapelle de la Grande Salle du Palais, avant d'aller élire le nouveau bâtonnier. — Les 27 et 28 mai, veille et fête de S. Germain, « les amateurs de simphonie » vont écouter Calvière à Saint-Germain-des-Prés. — Le 3 juin, mardi de la Pentecôte, messe solennelle en musique en l'Eglise des Grands Augustins, par MM. de la Sainte-Chapelle. — Le 22 juin, chez les Jésuites, fête « du jubé », en mémoire de l'érection d'une statue de la S. Vierge du jubé « il y a plus de soixante ans... Messe et Vêpres en musique, de la composition du célèbre M. Campra ». — Le 14 juillet, S. Bonaventure. « C'est une fête solennelle en l'Eglise des Cordeliers, où M. Marchand, organiste célèbre, attire toujours beaucoup de monde par la vivacité de son jeu ». — 31 juillet, S. Germain d'Auxerre, « grande musique » à S. Germain l'Auxerrois ; le même jour étant aussi fête de S. Ignace, il y a offices solennels dans les trois maisons des jésuites. « Les amateurs de bonne musique sont attirés par celle du sieur Campra, maître de musique de la Chapelle du Roi, qui s'exécute en la chapelle du collège des Jésuites, et à la maison professe par celle du sieur Folio, maître du musique de S. Paul ».

Le 2 août, Notre-Dame des Anges, grande fête chez les Cordeliers. « Les amateurs de simphonie ne manquent pas de s'y trouver pour y entendre exécuter par le célèbre Marchand, organiste, des pièces qu'il sait toujours assaisonner de quelques traits nouveaux. » — Le 3 août, S. Dominique, solennité aux trois maisons des Jacobins, surtout chez ceux de la Porte S. Jacques, « où est un des plus excellens orgues de Paris, touché par M. de Clerembault ». — 26 août, l'archiconfrérie des pèlerins du S. Sépulcre fait célébrer aux Cordeliers un office où « M. Marchand attire toujours beaucoup de monde ».

« 14 septembre, Exaltation de la S. Croix... Elle est solennisée en l'Eglise Sainte-Croix de la Bretonnerie, avec exposition et Sermon. Les amateurs de musique y vont pour entendre toucher l'orgue par un excellent maître, à qui le public est redevable d'un savant *Traité de l'harmonie*, et d'un *Nouveau Système de musique*, qui se trouve in-4° chez M. Ballard, au Mont-Parnasse. C'est M. Rameau.

« 22 novembre, Ste Cécile. Les Musiciens célèbrent solennellement la fête de leur Sainte patronne dans l'Eglise des Mathurins ; et c'est tous les ans un musicien nouveau qui, pour se faire connaître, compose et fait exécuter la Musique de ce jour. Il y a aussi grande Musique, tant à la messe qu'aux Vêpres, dans les Eglises de Notre-Dame, de S. Germain l'Auxerrois et autres Collégiales, où il y a ordinairement musique.

« 30 novembre, S. André. Ceux qui aiment à entendre toucher l'Orgue d'une main savante, vont aujourd'hui entendre M. de la Croix, organiste de l'église paroissiale de S. André des Arcs, qui joue la veille aux premières Vêpres et le lendemain à la grande messe et aux Vêpres. C'est un des organistes de Paris du premier ordre ; et pour donner le dernier coup de pinceau à son portrait, il suffit de dire qu'il est fils d'un habile maître, et que de plus il avoit été choisi par le feu Roi pour

jouer à son petit couvert, ce qu'il a fait jusqu'à la mort de ce grand prince. »

Pendant les derniers jours de l'Avent, Marchand joue des noëls aux Cordeliers, et il « est fort suivi ».

A la fin du livre, un article sur l'Académie royale de Musique en énumère les principaux chanteurs, danseurs et cantatrices. Après la mention du Concert Spirituel, on lit : « Il y a encore à Paris deux Concerts publics, l'un rue S. Julien le Pauvre près le petit Châtelet, et l'autre rue S. Thomas du Louvre à l'hôtel de Longueville, tous les lundis à 6 heures du soir. Les concertans sont de très habiles gens. Ces concerts sont entretenus à frais communs par plusieurs particuliers, gens d'honneur et de goût. Lorsque l'un d'eux vient à mourir, les collègues font faire pour le repos de son âme un service tout en musique dans l'Eglise où il a été inhumé. »

Il y eut encore, en 1736, une nouvelle édition de l'*Agenda du Voyageur*, avec peu de changements[1]. Partout où se trouvait, en 1732, le nom de Marchand, on lit, en 1736, celui de Daquin; la première mention en est placée au 3 avril, à propos de la messe du mardi de Pâques, aux Cordeliers : « M. Daquin remplace dignement le Sieur Marchand, à qui il a succédé. » — Au 31 juillet, après le passage relatif à la fête de S. Ignace et à la musique de Campra, nous remarquons les mots : « qui s'exécute en la chapelle du collège des jésuites, dont l'organiste est le sieur Rameau ». L'article du 14 septembre, relatif à ce maître et à l'orgue de Ste-Croix de la Bretonnerie, reçoit cette addition : « Il est aussi l'organiste des jésuites du Collège[2]. » Une dernière modification est à relever dans le paragraphe des concerts : « Il y a eu à Paris quelques Concerts publics comme il y en a dans plusieurs villes du royaume; mais il n'y en a plus d'autre aujourd'hui que celui qui se fait avec la permission du Roi dans le grand salon du Palais des Tuileries, et qui a été établi en 1726 par le Sieur Des Jardins[3] et continué depuis sa mort par les Sieurs Simart et Mouret, qui en avoient le privilège de l'Opéra, qui l'a repris depuis un an. Ce Concert, qui se fait tous les jours des grandes fêtes où il n'y a point de spectacles, est composé des plus habiles symphonistes exécutans qu'il y ait à Paris, tant pour les voix que pour les instrumens; et par respect pour la solennité des fêtes, on n'y exécute que des Motets et autres pièces latines. »

1. Les trois éditions de 1727, 1732 et 1736 sont à la Bibliothèque Nationale.
2. Ce fait a échappé jusqu'ici à tous les biographes de Rameau.
3. L'auteur se trompe et désigne, au lieu de Philidor, François ou Jean Hannès Desjardins, ses collègues dans la musique de l'écurie.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

A BATONS ROMPUS

A TRAVERS LA BELGIQUE

I. — LES VÊPRES DU DIMANCHE A LA CATHÉDRALE DE NAMUR

J'étais à Namur pour y organiser le concert des Chanteurs de Saint-Gervais, et ma première visite fut pour M. le chanoine Sosson, directeur de la *Musica sacra,* successeur du chanoine Van Damme, de Gand. Je le savais à la cathédrale ; j'y fus aussitôt. On chantait vêpres. Au jubé, la Scola du grand séminaire, au chœur les chanoines et quelques jeunes prêtres, j'aime à croire, tant ces dignitaires avaient su plier à la discipline grégorienne leurs voix et leurs caractères. Donc chanoines et séminaristes fraternisaient et alternaient dans la psalmodie et dans les hymnes avec une aisance et une similitude parfaites. Ce n'était pas dans toute sa pureté la façon d'exécuter de Solesmes, certains climacus étaient « criblés » d'une façon trop menue et les losanges précipités plus qu'il ne convient ; mais l'accent était bien observé, le débit très allègre, peut-être même un peu trop rapide, au point que le « tuilage » des versets choquait un peu ; mais dans son ensemble c'était parfait, et nous ne pouvons trop en féliciter le maître de chœur, le sympathique abbé Gille, directeur du chant au grand séminaire.

De maîtrise il n'y a pas de trace à la cathédrale ; je ne sais s'il y a même un lutrin, à moins que les chantres attitrés n'aient imité la docilité des chanoines et ne se soient eux aussi pliés à la méthode *Laus Deo !* Voici une cathédrale qui peut être donnée en modèle à bien de nos églises.

Donc pas de maîtrise à la cathédrale, car là comme ailleurs, m'a-t-on dit, nos *Chers Frères* de la Doctrine y ont été hostiles. Ce n'est pas la première fois que je recueille ces doléances. Il serait bon pourtant que nos Chers Frères directeurs, à défaut d'ordres venus de plus haut, se convainquissent bien qu'il est plus utile de réglementer la marche d'une maîtrise et d'y consacrer le temps qu'il convient, que d'arrêter parfois toutes les études d'un pensionnat pour la préparation de ces *séances récréatives,* innocentes certes, mais bêbêtes, qui amusent les parents deux heures et dissipent les enfants deux mois durant.

De ce fait point de musique figurée à voix mixtes à la cathédrale de Namur, sauf quelques motets à voix d'hommes exécutés par les élèves du grand séminaire seul; mais du plain-chant sérieux, grave, coulant, admirablement accentué. Que doit-on demander de plus à un chœur de cathédrale qui se respecte? Rien. C'est le pain quotidien assuré, avec l'économie. La dignité du culte a tout à y gagner. Honneur â la cathédrale de Namur.

II. — LE TE DEUM A SAINTE-GUDULE DE BRUXELLES

Le lendemain, 21 juillet, j'étais à Bruxelles. C'était la fête nationale des Belges et je lus la petite affiche administrative noir sur blanc, annonçant *Te Deum*

national à Sainte-Gudule. Ce sont de ces choses auxquelles nous ne sommes plus habitués en France ; et M. l'abbé Combes, maître des cérémonies et des hautes œuvres, n'est pas homme à rétablir ces usages. Je ne savais manquer telle occasion et je fus aussitôt à Sainte-Gudule.

La nef était remplie de gens chamarrés. Au jubé on s'écrasait. Il y avait des chœurs, des solistes, des violons, des trompettes, des caisses grosses et petites, sans parler de celle que messieurs les chantres ont coutume de porter en guise de ventre et qui faisait ballonner une toile d'andrinople tendue le long de la balustrade pour masquer tous ces accessoires. Il y avait au jubé tout ce qu'il fallait pour bien accentuer un *Te Deum* officiel ; mais voici que l'œuvre commence. Un tissu de bruits vulgaires, de soli prétentieux et sans style, débités sans talent par des chanteurs ou plutôt des chantres salariés, infatués de leur personne, dont un à qui je demandai, à sa descente du jubé, le nom de l'auteur, me répondit : « N'est-ce pas que c'était beau, Monsieur ? — Ce n'est pas ce que je vous demande ; je trouve cela parfaitement déplacé à l'église. — C'est pourtant de M. A., maître de chapelle de la cathédrale de X., un homme qui sait son affaire « savez-vous ? » un artiste. » — Possible... et un martyr, ajoutai-je, faisant allusion à sa triste mésaventure : car, roué de coups par un syndiqué des musiciens d'orchestre, il fut laissé pour mort sur le carreau pour avoir refusé de souscrire aux exigences du syndicat et avoir préféré se passer d'orchestre à son jubé, que d'employer les seuls musiciens du syndicat ! Les ingrats ! quand un homme de sa trempe fait tant dépenser de souffle et de boyau à un orchestre dans un tel *Te Deum !* Je me garderai de féliciter le Chapitre de Sainte-Gudule de Bruxelles sur le choix de son *Te Deum* de 1902. Il est un nommé Kerle, chanoine, maître franco-flamand de la bonne époque, qui, au XVIe siècle, écrivit un magnifique *Te Deum :* il ferait meilleure figure au jubé de la cathédrale de Bruxelles que celui que j'entendis l'autre soir. Les Belges devraient s'en souvenir, et sans remonter si haut, M. Edgar Tinel en a écrit un qui, lui aussi, serait plus à sa place à Sainte-Gudule. Il y a encore de belles réformes à accomplir dans les jubés belges, quoi qu'en puisse dire le *patriote belge anonyme* qui, dans le *Patriote* de Bruxelles, chercha noise à la Scola à propos des fêtes de Bruges.

III. — LA MATINÉE DE L'ASSOMPTION A BRUGES

Dans tous les magasins de Bruges, qu'il s'agisse de fleuristes, de nouveautés et même de marchands de cigares (et ils sont légion), vous voyiez depuis quinze jours une petite pancarte de carton avec ces mots : FETEZ MARIE : invitation touchante à l'acheteur qui doit être des plus favorables au petit commerce brugeois. Mais il s'agit, avant de fêter les innombrables Marie et Maria des familles flamandes généralement chargées d'enfants, de fêter leur patronne, la très sainte Vierge, par des chants qui soient dignes d'elle. Voyons comme on s'en acquitte en divers sanctuaires de Bruges.

La grand'messe à Notre-Dame.

La paroisse Notre-Dame fêtant sa fête patronale, me fut tout indiquée. Beaucoup la connaissent, cette vénérable et antique église aux cinq nefs immenses qui la rendent presque carrée, et que surmonte cette admirable flèche de briques et de dentelle de pierre, ceinte d'une couronne ajourée. O la merveilleuse tour ! J'y fus par les remparts, par le matin blanc, avec des restes de

brouillard qui flottaient sur les eaux dormantes et s'accrochaient aux arbres comme des fragments de voiles blancs ajourés en dentelles. O la chaste et délicieuse matinée !

L'église était comble. Sur le jubé, encore disposé à l'entrée du chœur et que surmonte un petit orgue poussif, une foule d'exécutants se pressaient dans une gêne de mouvements sans nom, si j'en juge par le décousu de l'exécution.

Remontons un peu dans le bas côté. A travers la foule je cherchais à discerner mieux à mon aise les positions de l'ennemi sans trop y parvenir. J'aperçus pourtant un gros homme au crâne parfaitement poli, qui se balançait à l'avant et à l'arrière en cadence, en ayant l'air de jouer de quelque chose tout en imprimant à l'ensemble un mouvement *andante* quelque peu *pomposo*. On chantait le *Gloria,* et le mouvement accéléré ne répondait que de loin au mouvement indiqué par le bonhomme. J'en conclus qu'il y avait un batteur de mesure, le maître de chapelle de l'église lui-même, le vénérable M. M., qui préside depuis *cinquante ans* au jubé de Notre-Dame de Bruges et dont on exécutait une messe de jeunesse, — un péché de jeunesse certes, — dont on fêtait par cela même le cinquantenaire ainsi que celui de l'auteur. Tout ceci était trop vieux ou pas assez vieux pour moi. Quelle musique ! Qu'on en juge ! Je manquai les *Kyrie* et n'entendis que la seconde moitié du *Gloria*; mais, j'entendis en son entier le *Credo;* je ne parlerai donc que de celui-là. Ce *Credo ;* à lui seul vaut une croisade !

Figurez-vous un ramassis de bribes informes, de phrases heurtées, de petits soli, de petits duettos à la tierce, accompagnés par un piston avec de pauvres violons grêles, des voix tonitruantes de chantres, des voix aiguës et fausses de pauvres enfants qui paraissaient rachitiques, tellement leur nombre était restreint, et si peu entraînés que les *soli* étaient exécutés simultanément par deux voix, l'une chargée de la partie grave de la phrase, l'autre de la partie aiguë. Seulement il y avait un cheveu pour les relier. Le mezzo chantait trop bas d'un quart de ton, et le soprano trop haut d'un autre quart de ton. Je livre l'impression ressentie aux physiciens analystes : c'était à écorcher les oreilles. Il y avait aussi dans ce *Credo* des petits intervalles falots, pour les instruments indépendants : tels deux pistons folâtrant ensemble. On m'assura également que les paroles initiales du *Credo* ou du *Gloria* furent reprises à la fin du morceau pour ménager une *cauda* pompeuse ; tout était permis ; mais il me fut impossible de distinguer les paroles dans le tohu-bohu final, comme dans le reste d'ailleurs. C'était du dernier grotesque et comme il est de coutume de n'en entendre que dans les cathédrales les plus reculées d'Espagne. M. Tinel a raison, n'en déplaise à notre contradicteur anonyme du *Patriote de Bruxelles*, il y a beaucoup à faire pour la réforme des chants religieux en Belgique, et la Société de Saint-Grégoire a de la besogne.

Une Messe grégorienne au couvent des Dames anglaises.

Là-bas, tout au bord de la rue des Carmes, sur le rempart, ou la lisière de la ville, « la rive de la cité », comme on aurait dit autrefois, là où Bruges, ville sans banlieue, marie les plus humbles de ses petites maisons flamandes à pignons aux herbes des champs, et où les tumuli de verdure, seuls vestiges de ses remparts éventrés, sont surmontés de moulins à vent pittoresques, s'élève dans un véritable paysage de miniature le couvent des Dames anglaises, seul détenteur pour le moment de la vérité grégorienne, de ce chant exquis si en rapport avec tout ce qui nous entoure. Donc là-bas, en haut de la rue des

Carmes, au couvent des Dames anglaises, couvent aristocratique par excellence, on cultive le chant grégorien avec amour, et on le chante excellemment. Les maîtres furent Dom Gatard de Farnborough, puis Dom Pothier. Le Révérendissime est très fier de cette place conquise en plein cœur de Flandre et où se comptent autant de dames flamandes des grandes familles que de dames anglaises, conditions excellentes pour le rayonnement et la propagande du chant par l'exemple. Le chœur des Dames anglaises peut rendre le plus grand service à Bruges. On pourrait leur reprocher peut-être d'être trop esclaves de la théorie de la *note égale*. Si elles n'y prennent garde, leur chant, tout délicieusement nuancé qu'il soit, peut être pris pour un épelage délicat plutôt qu'une lecture vivante et plastique. Par la suite, à se familiariser avec le chant, ces dames acquerront la *musicalité* nécessaire à la phrase telle que l'ont si merveilleusement les moniales de Sainte-Cécile. Mais ceci n'est qu'une légère critique de détail. Dans son ensemble, le chant des Dames anglaises de Bruges est un excellent chant, digne d'être donné comme modèle aux plus incrédules : ils se rendront compte, à les entendre, de l'excellence de la méthode et de l'admirable et artistique variété du chant. La messe du 15 août fut un enchantement pour moi, qui n'ai pu entendre Solesmes depuis si longtemps ; je ne saurais donc trop en remercier les Dames anglaises.

J. de Muris.

UNE RECTIFICATION

Le vaillant petit journal *Durandal*, revue catholique d'art et de littérature de Bruxelles, et son courageux directeur M. l'abbé Mœller m'ont écrit pour réclamer parce que la note parue dans *Durandal* concernant le renvoi des *Chanteurs de Saint-Gervais* de leur église n'avait point été insérée avec celles des autres journaux dans l'appendice de notre collaborateur René de Castéra, dans *Dix années d'action musicale*. Cette demande de rectification nous honore grandement, et nous nous empressons d'y faire droit. La cause de notre oubli est que le *Durandal* nous est arrivé trop tard. Mais, isolée ainsi et venant d'un prêtre, d'un prêtre artiste et courageux pionnier d'art, cette note qu'il m'a prié de signer de son nom n'en aura que plus de portée. Quant à sa lettre de demande de rectification, elle vient s'ajouter aux nombreuses lettres et cartes de sympathie que M. Bordes a reçues à l'occasion de la mesure qui l'a frappé. Les nombreuses lettres émouvantes d'ecclésiastiques l'ont plus particulièrement touché et il nous charge de les remercier tous, en particulier l'abbé Mœller. Nous sommes trop heureux d'aider aux généreuses initiatives de certains prêtres réguliers ou séculiers et chanter leurs louanges : ceci nous fera pardonner d'avoir eu quelquefois la griffe un peu trop dure, quand il s'agit de potentats qui se prélassent dans leur lit de routine avec outrecuidance et qui entravent tout progrès de réforme, par incurie, quand ce n'est pas par hostilité. Sur le terrain artistique, il n'y a pas de merci.

J. de M.

UNE INFAMIE (EXTRAIT DE *Durandal*)

Nous ne trouvons pas d'autre expression — et elle est encore trop faible à nos yeux — pour stigmatiser la conduite odieuse du conseil de fabrique de la paroisse de Saint-Gervais, à Paris, à l'égard des *Chanteurs de Saint-Gervais*. Voici en quelques lignes comment elle est exposée dans l'*Art moderne* par

notre ami Octave Maus : « Au dernier concert donné, à Paris, par la *Scola Cantorum* de V. d'Indy, une nouvelle aussi inattendue que désolante circula dans les entr'actes : on venait de notifier à M. Charles Bordes la décision prise par le conseil de fabrique de Saint-Gervais de supprimer l'Association de Chanteurs qui, sous sa direction éclairée, se dévoue *à la rénovation de la musique sacrée* et dont l'influence salutaire se répand de tous côtés.

« D'un trait de plume, avec une brutalité odieuse et sans le moindre respect des services artistiques rendus, ce collège antiesthétique a détruit l'œuvre désintéressée poursuivie depuis dix ans et dont la célébrité était universelles

« Deux mots secs et durs du nouveau curé de Saint-Gervais, M. l'abbé Mailles, signifièrent au directeur des chœurs un congé en due forme. Vraiment le clergé français — à part de rares exceptions — *sert bien mal les intérêts de l'Église.* Le curé de la Trinité congédia, il y a quelques semaines, on se demande en vain pour quel motif si ce n'est en haine de l'art, l'incomparable organiste Guilmant. Le nouveau curé de la Madeleine, M. l'abbé Chesnelong, vient de notifier à son maître de chapelle, M. Cherrion, qu'il ait à exécuter désormais des œuvres musicales *plus accessibles à la clientèle mondaine de l'aristocratique basilique !* « Comme austérité, » lui dit-il textuellement, « je vous autorise à aller jusqu'à la *Messe de sainte Cécile* de Gounod... » Et voici que l'abbé Mailles chasse à son tour du jubé de Saint-Gervais Carissimi, Vittoria et Palestrina, auxquels il préfère le *Stabat Mater* de Rossini, et l'*Ave Maria* de Gounod !... Tout cela est d'une bêtise trop éclatante pour qu'il soit nécessaire d'ajouter quelque commentaire.

« Sans attendre que soient révélées les raisons secrètes de cette guerre sauvage déclarée par MM. les ecclésiastiques de Paris aux *artistes qui s'efforcent de restituer à l'Eglise le culte de la Beauté,* le public a fait à M. Charles Bordes, au moment où il est monté sur l'estrade pour diriger la Cantate de Bach, une ovation spontanée et unanime qui lui a prouvé en quelle affectueuse estime les auditeurs de la Scola tiennent ses artistiques initiatives. »

N'est-ce pas écœurant et exaspérant que des choses pareilles puissent se passer ! Catholiques, nous protestons avec indignation contre cette infamie. Car l'odieux en retombe sur notre religion. Est-il tolérable qu'un imbécile conseil de fabrique d'église puisse ainsi détruire d'un coup une œuvre aussi noble, aussi artistique, et je dirai aussi sainte que celle des *Chanteurs de Saint-Gervais.* Ah ! si le Christ avait été là, il aurait chassé à coups de triques, à coups de bâtons, ces infâmes vendeurs du Temple, qui prostituent nos églises par l'ignoble, sensuelle et grotesque musique de café-concert, qu'ils substituent sans vergogne au sublime et chaste chant grégorien et aux divines et angéliques polyphonies de Palestrina. Les rôles sont renversés ici. Ce sont les vendeurs qui chassent le Christ du temple !

L'abbé Henry Mœller.

CONCOURS CATHOLIQUES

CONCOURS OUVERTS :

1° Pour la composition d'un chant catholique patriotique populaire.
2° Pour la publication d'une brochure antimaçonnique populaire.

A la fin de l'année 1898, un généreux donateur, obéissant aux sentiments les plus chrétiens, ouvrait deux concours destinés, le premier, à susciter la composition d'un *chant catholique patriotique populaire ;* le second, à provoquer la *publication d'une brochure populaire* qui retraçât en termes saisissants « ce qu'ont valu à la France vingt années de gouvernement sans Dieu ».

Les conditions de ces concours étaient celles-ci :

1° Pour le concours du *chant catholique patriotique*, le premier prix était de *cinq cents francs*, le second de *trois cents*, le troisième de *deux cent cinquante*, le quatrième de *deux cents* et le cinquième de *cent*.

En outre, le premier prix ne devait être délivré que lorsque l'auteur aurait renvoyé sa composition orchestrée pour fanfares et qu'il l'aurait mise pour chœurs à trois ou quatre voix. Les compositions non classées devaient, selon la coutume, être brûlées. Les compositions primées devenaient la propriété du comité.

2° Pour le concours de la brochure, il n'y avait qu'un seul prix, de la valeur de *cinq cents francs*.

Diverses circonstances ont retardé longtemps les décisions définitives. Aujourd'hui, toute difficulté étant aplanie, nous sommes heureux de pouvoir publier le verdict des deux jurys.

1° CONCOURS DU CHANT CATHOLIQUE PATRIOTIQUE

On se souvient que, lors de l'examen de concours, le jury dut reconnaître, à son grand regret, que, quel que fût d'ailleurs le mérite intrinsèque de la plupart des compositions envoyées, aucune d'elles ne réunissait les conditions exigées par le donateur dans une proportion suffisante pour que l'on pût décerner des prix. Il fut donc décidé que l'on se bornerait à attribuer trois mentions honorables aux trois compositions qui se rapprochaient le plus de l'idéal désiré.

Ces trois manuscrits portaient les devises suivantes :

1° *Psallite sapienter.*

2° *Servabor rectore Deo.*

3° *Pety Cizo.*

Enfin, le jury, estimant, non sans raison, qu'il serait utile d'appeler un plus grand nombre de compositeurs à venir en aide en cette circonstance à la cause catholique, décida qu'un nouveau concours serait ouvert.

Ce concours a eu lieu. Le jury a porté son jugement, en voici les résultats :

Parmi les nombreuses compositions, dont plusieurs à certains égards sont remarquables, celle qui porte la devise *Fortes in fide* a attiré d'une manière particulière l'attention des examinateurs. Fortement scandée, empreinte d'un caractère à la fois nettement catholique, patriotique et populaire, répondant par conséquent d'une manière complète aux intentions du donateur, cette composition a obtenu le prix de *cinq cents francs.*

En conséquence, dès que l'auteur du chant potant la devise *Fortes in fide*, remplissant les conditions mentionnées ci-dessus, aura bien voulu nous envoyer sa com-

position orchestrée pour fanfares et mise en musique pour chœurs à trois ou quatre voix, il recevra le montant d'un prix si bien mérité !

Dans le courant de l'hiver prochain, une audition de cette remarquable composition, si bien faite pour devenir le chant national catholique, aura lieu à Paris avec le concours de la *Scola cantorum*.

Une mention honorable a été accordée à la composition qui porte la devise : *Et son règne n'aura pas de fin.*

2° CONCOURS POUR LA PUBLICATION D'UNE BROCHURE ANTIMAÇONNIQUE POPULAIRE

Parmi les manuscrits envoyés, qui tous, à des titres divers, témoignent d'un travail sérieux et sont dignes d'éloges, trois ont été particulièrement remarqués.

Dans un tableau très clair et très complet, l'auteur du manuscrit qui porte la devise : *Lux orta est justis et rectis corde lætitia,* a présenté selon les données du programme l'œuvre néfaste accomplie depuis un quart de siècle.

En conséquence, le prix de *cinq cents francs* a été décerné à l'auteur de la brochure portant la devise : *Lux orta est justis et rectis corde lætitia.*

Deux mentions honorables ont été accordées aux deux manuscrits portant, l'un, la devise : *Patience et courage*, l'autre, la devise : *Impunitus peccandi illecebra.*

La première de ces brochures se fait remarquer par son allure vive et relevée, la seconde par sa netteté et sa fidélité historique.

Les auteurs qui dans l'un ou l'autre des deux concours ont obtenu soit un prix, soit une mention honorable, sont priés de vouloir bien nous autoriser à publier leurs noms.

S'adresser pour toute réponse ou comme indication à M. Biais aîné, Trésorier du Comité, 18, rue Séguier, *Paris.*

Le Gérant : ROLLAND.

Librairie H. OUDIN, 10, rue de Mézières, Paris.

Huitième Année | N° 10 | Octobre 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

Congrès de Bruges. — L'âme flamande. Conférence de M. Henry Cochin.
— — *Communication de M. l'abbé* Van De Wattyne.
— — *L'Orfeó Catalá, discours de* M. Vicents de Moragas.
Le système musical de l'Eglise arménienne (suite). . . . . P. Aubry.
La saison musicale 1901-1902. . . . . M.-D. Calvocoressi.
Encartage : Stetit Angelus, petit concert spirituel à deux voix de femmes. . . . . Blanche Lucas.

CONGRÈS DE BRUGES

L'AME FLAMANDE

CONFÉRENCE DE M. HENRY COCHIN

Mesdames, Messieurs,

On m'a donné ce soir une besogne bien séduisante mais bien effrayante aussi. On m'a chargé tout simplement de résumer mes impressions, ou vos impressions après une journée de contemplation et de délices que j'ai passée, que vous avez passée vous-mêmes, dans cette aimée ville de Bruges, parée cette année d'une parure de fête. De cette journée, pour moi, il ne reste qu'un complet et continuel éblouissement. Et tel doit être aussi l'état de nos esprits. Nous nous sommes arrachés à grand'peine à ces salles de l'Exposition des Primitifs Flamands, galerie extraordinaire et unique, qui réunit, pour une seule fois et pour de courts instants, tant de chefs-d'œuvre ; elle les réunit et permet donc de les comparer, de les juger d'ensemble, de les contrôler les uns par les autres, de discerner les réalités que dissimulent les noms souvent mystérieux de leurs au-

1. Prononcée à la Gilde des Métiers à Bruges, le 8 août 1902.

teurs, de les comprendre et aussi de les aimer mieux, de concevoir donc l'unité et l'admirable originalité du génie national qui les a produits, du génie propre qui appartient au grand et glorieux peuple flamand.

Bruges seule pouvait offrir un théâtre approprié à cette glorification de la Flandre, parce qu'elle est elle-même l'expression la plus complète de l'esprit flamand : elle est elle-même le tableau flamand le plus pur et le plus parfait. Bruges était faite pour l'Exposition des Primitifs, et les Primitifs pour Bruges. Nous avons tous ressenti cette impression. En sortant, ce matin, de la contemplation de tant de chefs-d'œuvre, nous n'avons rien rencontré par ces rues, ces places, ces quais, qui pût contrarier aucunement notre méditation, rien qui ne nous semblât être la suite, le commentaire nécessaire du spectacle que nous venions de quitter. Pour moi, si vous voulez savoir comment j'ai pu rendre ma joie complète, je vous dirai que je m'en suis allé, tout en songeant, jusqu'à l'adorable et toujours touchante chapelle du Saint-Sang. Là, suivant la foule qui se pressait, j'ai gravi lentement l'escalier; et peu à peu venaient vers moi, renvoyés par l'écho des voûtes vénérées, les accents de voix alternées [1], suivant le rite pur, expressif et sincère de l'antique Chant Grégorien. Tandis que la procession sans cesse renouvelée des fidèles gravissait lentement les degrés de l'estrade et vénérait la relique insigne du Sang divin, la mélodie se déroulait dans sa perfection traditionnelle, douce et forte à la fois, exactement appropriée à ce que cherche et veut la pensée comme la parole religieuse.

Je restai là, silencieux, immobile, ayant ce bonheur de rencontrer tout justement l'émotion artistique et mystique dont j'avais besoin ; je sentais se compléter l'impression reçue auparavant devant les œuvres si pures aussi, si gracieuses, si expressives dans leur impénétrable sérénité, de Memlinck, de Van Eyck, de Roger van der Weyden et des autres. Oui, je me sentis là précisément dans le milieu voulu d'âme et de pensée, je me sentis pénétré juste à souhait de belles, douces, graves, riantes, suaves, sévères pensées qui formaient un ensemble parfait; et à ce moment-là, pour tout dire, il m'a bien semblé que je sentais et que je concevais la beauté de l'âme flamande. Mais comment l'exprimer? Car, de combien de sentiments divers, d'associations, de rapprochements et de souvenirs n'est pas fait au total le sentiment de la beauté ? Bruges, la Flandre : c'est une ville, un peuple, une contrée, une longue histoire, un passé laborieux, vaillant et pittoresque, un présent pacifique et prospère, un avenir sans crainte ni mystère. Dans ma conception idéale de la Flandre et des Flamands, je ne saurais bien séparer le rêve de la réalité, et l'histoire de l'Art de celle du peuple. Mais quelques-uns des faits qui caractérisent le Flamand peuvent être observés et isolés : de leur rapprochement se forme peu à peu à l'esprit une image, vague d'abord peut-être et confuse, comme les brumes qui flottent, les soirs d'automne, sur vos canaux et sur votre Eau d'Amour ; mais elle

1. C'étaient les voix de nos chers Chanteurs de Saint-Gervais, et, alternant avec elles, les voix grêles mais charmantes, admirablement justes, des enfants de la maîtrise paroissiale de Blankenberghe.

se précise ensuite, ce me semble, pour devenir aussi nette à mes yeux qu'un pur profil d'autrefois dessiné par Jean Van Eyck.

Ces faits qui sont pour moi typiques, je les énumérerai devant vous tels que je les connais, et je vous laisserai le soin de les coordonner pour en former une image complète. Et je commencerais aussitôt sans plus tarder, s'il ne me fallait faire une digression nécessaire, qui, aussi bien, me servira d'excuse, au besoin.

Si ma tentative fut imprudente, vous en rendrez responsable celui qui m'a amené ce soir en cette salle, et qui m'a dit : « Vous parlerez de l'Ame flamande », mon ami Charles Bordes. Vous le connaissez déjà ; vous savez donc qu'il est de ceux auxquels on ne peut pas résister. Et si vous voulez savoir pourquoi il est irrésistible, je vais vous le dire : c'est qu'il ne résiste jamais lui-même. Pour l'amour du Bien, de l'Art, du Beau, pour la Charité, pour la Foi, en quelque lieu qu'on l'appelle, à Paris, en province, en France, à l'étranger, il ne sait jamais se refuser. Il est toujours prêt, ne connaissant jamais le souci ni de sa gloire, ni de sa santé, ni de son intérêt, toujours souriant, toujours dévoué, toujours animé de la plus sincère conviction. Que répondre quand il vous appelle ? Le suivre, marcher, et faire de son mieux, ainsi qu'il fait lui-même. Et voilà donc pourquoi je suis ici : j'y suis d'abord pour avoir le droit de dire combien il faut aimer cette école d'art idéal, qui se nomme la *Schola Cantorum*.

Je n'ai pas à vous en dire l'histoire ; tous ceux qui aiment la musique connaissent cette bonne et libre maison, où l'on travaille d'un si grand cœur à la restauration de l'Art ancien, pour en faire le fondement d'un enseignement historique et moderne à la fois, cette maison qui a pour patrons, dans le passé, les auteurs inconnus et sublimes des mélodies grégoriennes, et puis Palestrina, Roland de Lassus, Schütz, Bach, plus près de nous César Franck. Cette maison, Bordes l'a fondée avec l'assistance de deux grands artistes qui, avec lui, se sont voués en toute abnégation, comme de véritables apôtres, à cette œuvre de propagande désintéressée. Saluons de notre reconnaissante admiration Alexandre Guilmant, le maître toujours jeune de l'orgue aux mille voix, digne héritier de la grande et séculaire école des organistes français, et Vincent d'Indy, gloire certaine de la musique française, ami que j'aime, maître que je révère.

Mes amis de la *Schola Cantorum* ont ajouté quelque chose, je me permets de le croire, à la splendeur des fêtes artistiques flamandes qui attirent toute l'Europe à Bruges. Car il fallait que la musique eût sa part dans cette glorification des Flandres. Il y a quelque soixante ans, Alfred de Musset parlait de la musique,

Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux.

Je n'ai rien à dire sur le second hémistiche, mais je pense qu'il y aurait bien à rabattre sur le premier. Les Italiens eux-mêmes, au XVIe siècle, savaient reconnaître que la musique était avant tout un art de Flandre. Oui, vraiment, un compatriote et un contemporain de

Palestrina, Lodovico Guicciardini, le neveu du grand historien florentin Guichardin, disait des Flamands : « Ceux-ci sont les vrays Mais- « tres de Musique, et ceux qui l'ont restaurée et réduite à perfection ». Et il ajoute : « Ilz l'ont tant propre et naturelle ! » Au moment où Guichardin écrit, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XVIe siècle [1], il y a des musiciens flamands « par toutes cours des Princes de la Chrestienté ». Et il cite trente noms environ de musiciens, « touts celebrez et renommez par le monde », ou bien récemment morts, ou bien encore vivants ; parmi ces derniers brille au premier rang votre illustre Roland de Lassus, que la *Schola Cantorum* a tant contribué à remettre en honneur [2].

Donc c'est bien encore une gloire flamande que la gloire musicale ; ce Congrès musical apporte un fleuron de plus à la couronne qui se tresse à Bruges en ce moment, et certainement l'Ame flamande n'aurait pas été dignement et complètement louée, si aux admirables Expositions des Arts plastiques et des Arts du dessin ne s'était ajoutée cette Exposition de l'Art des sons.

Voilà ma digression finie, et l'on se demande peut-être si j'ai encore quelque chose à dire. Eh bien ! je le crois. Dans cette ville heureuse, la fleur de l'âme flamande vous est apparue avec cette merveilleuse éclosion d'œuvres d'art ; mais il nous faut parler aussi de l'arbre, du tronc vigoureux aux mille branches sur lequel ces fleurs ont poussé à miracle. Oui, un peuple vit, un peuple a vécu depuis les siècles, dans le travail, l'activité, la foi, la force, et c'est en somme de ce peuple, de cet humble peuple, que vous contemplez ici la pensée, la volonté, le goût, les désirs. Il a pu arriver dans certains pays, à de certains moments, que l'Art n'exprimât la pensée que d'une élite, d'une aristocratie. Ici, rien de semblable. Tout ce qui est flamand appartient au peuple flamand entier. Je voudrais donc vous parler un peu du peuple flamand, de celui que je connais, que j'aime, du peuple de nos petites villes, de nos campagnes, de tout ce qui est ce peuple, depuis nos vaillants ouvriers jusqu'aux hommes cultivés qui forment nos vivantes et indépendantes bourgeoisies urbaines ou rurales. Et par conséquent je ne craindrai pas de m'éloigner de la question d'art, et de chercher les traits de mon tableau jusque dans les circonstances les plus banales de la vie de tous les jours. En vous parlant de ces choses, j'aurai du moins le mérite de parler de ce que je connais bien, puisque dans mon pays de France, j'ai l'honneur d'être un des représentants de la Flandre française, de ces populations si patriotiques, si françaises, et qui en même temps ne restent indifférentes à rien de ce qui fait la gloire de leur antique race flamande. Je suis sûr de vous parler d'elles avec un amour qui, lui du moins, ne sera pas banal.

1. L'édition d'après laquelle je cite est de 1568. DESCRIPTION DE TOUT LE PAIS-BAS, etc..., etc... En Anvers, par Guillaume Silvius, 1568, p. 35.

2. Il me semble que la *Schola* se doit à elle-même de nous faire connaître, en prenant son temps, tous les musiciens que nomme Guichardin, et dont plusieurs sont vraiment ensevelis dans l'oubli.

Bien des gens reconnaissent à la Flandre et aux Flamands toutes sortes de mérites, mais en posant toujours au moins deux restrictions : Le pays est laid, dit-on, et les habitants sont froids ! Ce sont là pour moi, laissez-moi le dire tout de suite, deux préjugés vilains et mensongers dont je voudrais montrer toute la fausseté. Le pays est laid... c'est ce que nous verrons tout à l'heure. Mais j'ai hâte de dire ce que je pense des habitants et de leur caractère froid. Ce n'est pas d'aujourd'hui que ce reproche leur est adressé. Je vous citais tout à l'heure Louis Guichardin : « Ils sont froids de nature, » dit-il. Et il faut bien croire qu'il y a quelque apparence extérieure pour justifier ce jugement, car il se renouvelle d'âge en âge. Mais d'âge en âge aussi tous ceux qui ont bien et profondément connu les Flamands en ont jugé différemment. J'ai plaisir à rencontrer sur ce point le témoignage imprévu d'un grand homme, d'un poète, à l'âme sensible et délicate entre toutes : je m'honore de compter parmi mes prédécesseurs à la Chambre des députés celui que j'appelle ici en témoignage, un représentant de la Flandre française dont elle est restée justement orgueilleuse, Alphonse de Lamartine. J'ai eu entre les mains bien des lettres de Lamartine, j'ai recueilli bien des renseignements sur les relations qu'il entretenait avec ses électeurs. Et j'ai eu la joie de constater qu'il aimait les Flamands, qu'il les avait compris et qu'il leur était tendrement attaché [1]. Il parlait avec un véritable enthousiasme des amis dévoués qu'il s'était faits en Flandre [2]. Ce qu'il ne pouvait se lasser, disait-il, d'admirer dans ce peuple, c'est l'association intime de deux mérites qu'il est si rare de trouver réunis : une raison très solide, et un cœur très sensible. Jamais éloge plus complet ni plus véridique ne fut fait du peuple flamand.

Tel est en effet le Flamand : froid, non pas ! mais observateur, mais raisonneur. Il ne se livre pas tout d'abord ; il ne se décide pas sur-le-champ ; il lui faut réfléchir, consulter, raisonner à loisir. Mais une fois sa raison éclairée, une fois son parti pris, soit qu'il s'agisse de convictions et de croyances, soit qu'il s'agisse d'amitiés, il se donne d'abondance avec un cœur tendre, dévoué et fidèle, qui est une rare et admirable chose. Flamand adoptif moi-même, comme Lamartine, et, comme lui, conquis par les vertus de la race flamande, j'ajoute au sien mon témoignage : il peut y avoir ailleurs qu'en Flandre des cœurs aussi chauds, mais pas plus chauds, des dévouements aussi complets, mais non plus complets, des âmes aussi sensibles éclairées par un bon sens aussi robuste, mais non plus sensibles ni plus robuste.

1. Lamartine avait été élu en 1832 député de Bergues. Plus tard, élu à la fois à Bergues et à Mâcon, il avait opté pour Mâcon pour des raisons politiques, mais avec des regrets très vifs. Son souvenir n'a pas été perdu en Flandre. On me montrait encore récemment, dans le clocher de l'église de Rexpoede, une cloche dont il fut parrain. — J'espère pouvoir réunir ces détails, dont plusieurs sont inédits et très piquants, dans une étude : *Lamartine en Flandre.*

2. Et ce n'est pas dans des documents publics que j'ai trouvé la chaleureuse expression de ces sentiments, mais dans des lettres privées, des lettres de famille adressées à sa sœur ou à son beau-frère, M. Coppens d'Hondschoote, qui avait été son introducteur en Flandre et son garant auprès des électeurs flamands.

Pour bien comprendre ces âmes, il faut reporter ses regards vers un lointain passé, et se représenter à grands traits les origines mêmes du peuple flamand et de la terre sur laquelle il vit. Lorsque aujourd'hui nous traversons cette région, si riante, si féconde, ces plaines saines et grasses, modèles de l'agriculture, couvertes d'opulentes moissons, de verts pâturages, ces villes éclatantes de prospérité, d'industrie, de commerce, tout ce pays débordant de population, de maisons, de villages, d'églises, sillonné de canaux, bordé vers la mer de ports immenses, lorsqu'on voit durer depuis des siècles cette activité politique, commerciale, cette floraison splendide des arts, — on a peine à se représenter ce qu'était par nature la Flandre primitive, avant que l'énergie d'une race d'hommes l'arrachât à sa misère native. Et pourtant il ne faut l'oublier jamais. La Flandre, non pas dans les lointaines époques des révolutions géologiques du globe, mais dans des temps très historiques, la Flandre n'était, depuis l'estuaire de l'Aa jusqu'aux dernières lagunes formées par les deux cours du Rhin, qu'un immense marécage ; çà et là émergeaient quelques terres mouvantes, au ras de l'eau, quelques chaussées, des forêts, ou plutôt des halliers et des ronciers, des sables, des îles flottantes [1]. A l'entrée de cet incertain pays, au sol dangereux, aux plaines sans cesse inondées et toujours mal desséchées, à l'air malsain, aux brouillards fiévreux, l'audace de Jules César avait hésité ; le conquérant s'était arrêté et n'avait pas osé aller plus avant. C'est qu'ils étaient habités, ces affreux marais : là, sur ces vagues îles, ces sables, ces langues de terres, vivaient libres et redoutables des tribus de sauvages aquatiques, nourries de chasse et de pêche ; c'étaient les hommes des *Moeres*, des marais, les *Morins ;* Virgile parle d'eux dans l'*Enéide* comme nous pourrions parler aujourd'hui des misérables peuplades de la Sibérie ou du Groënland ; il les aperçoit en imagination là-bas, au loin, dans leurs marécages inaccessibles, là où finissent les terres connues, là où les deux cornes du Rhin se plongent dans les ténèbres de la mer hyperboréenne ; c'est plus loin que les plus lointains barbares, plus loin que tout : c'est la fin de tout, c'est le bout du monde : « les Morins, dit le poète, les plus lointains des hommes »,

Extremique hominum Morini, Rhenusque bicornis [2] !

Cette terre humide et désolée devait être conquise : elle le fut. D'autres peuples ont eu à défendre le sol natal contre les hommes, les Flamands ont eu de plus à le défendre contre les eaux. Au moyen âge, un des grands officiers de la cour des comtes de Flandre portait ce titre singulier et significatif : le Comte des Eaux, *Watergrav*. Le combat contre les eaux fut de tous les jours ; il dure encore ; mais aujourd'hui l'homme n'a plus qu'à maintenir sa conquête bien établie, et à entretenir des

1. On voyait encore des îles flottantes dans les marais de Saint-Omer dans la première moitié du XIXe siècle ; et il n'y a guère plus de soixante ans, je pense, que la dernière île flottante s'est échouée pour la dernière fois et définitivement fixée.

2. *Æn.*, VIII, 727.

solides défenses qui assurent sa tranquille possession. Mais enfin le souvenir des anciennes luttes est toujours là, et chacun le sait. S'il le fallait, si une nécessité de salut public l'exigeait, une grande partie de cette région, si parfaitement desséchée, cultivée et assolée, pourrait en peu de temps reprendre la figure du marais primitif et opposer à l'envahissement de l'étranger les mêmes barrières naturelles qu'au temps des vieux Morins, les plus lointains des hommes. Les Flamands foulent donc tous les jours un sol dont la consistance, dont la solidité même sont dues à l'énergie, à l'industrie, à la persévérance humaine. Les batailles passées ne sont pas effacées des mémoires ; il ne faut pas remonter jusqu'au temps des légendes pour retrouver le souvenir des digues rompues, des tocsins nocturnes dans les clochers de nos villages, des terres inondées, du retour offensif de l'Océan vers son ancien domaine incontesté.

Cette lutte contre les éléments, plus continuelle, plus terrible sans doute encore que les luttes contre les hommes, avait saisi d'admiration ceux qui jadis visitaient les pays flamands. Tous les lettrés ici connaissent ces vers fameux où Dante, cherchant sur nos rivages du Nord une de ses plus fameuses comparaisons, a dit comment les Flamands « font la bataille » (*fanno lo schermo*, c'est son expression même) contre les flots de la mer [1]. Cette bataille contre la mer fut à travers bien des siècles le fond de l'histoire des Flandres.

Et dès lors ne vous semble-t-il pas que nous commençons à apercevoir la formation du caractère flamand, et à comprendre d'où il tient sa ténacité et sa prudence : peuple avisé, attention toujours en éveil, esprit observateur et raisonneur ; peuple patient, sachant attendre, sachant prévoir, mais énergique dans l'action, mais déterminé, presque violent dans la lutte... l'image que nous voulions former commence à se préciser ; en cherchant dans le passé de la race flamande des termes de comparaison symbolique, nous y avons trouvé de vrais renseignements historiques. Voilà qui va bien, et, si vous voulez, nous continuerons dans la même direction.

Moins heureux que les peuples qui vivent en des régions fécondes aux climats tempérés, le Flamand a dû posséder plus qu'eux la prudence et le courage ; mais il lui a fallu aussi l'ingéniosité naturelle, l'amour du progrès et le désir du mieux. Car encore est-il au monde des peuples qui se laissent, de génération en génération, ronger de misère, sans résistance, dans des pays déshérités. Tel n'est pas le cas ici. Je reviens encore à mon Guichardin, qui, je vous assure, est plein d'utiles notions, et nous permet de contrôler, par des renseignements du XVIe siècle, nos constatations d'aujourd'hui. J'ajoute qu'il n'est guère bienveillant pour les Flamands, d'où résulte que nous pouvons prendre les éloges qu'il donne pour argent comptant.

1. *Inf.*, XV, 4-6. — Cette bataille a lieu « tra Guzzante e Bruggia ». — Les Flamands français ont toujours aimé à croire que « *Guzzante* » désignait non *Cadzand*, mais *Wissant*, dans le département du Pas-de-Calais.

Guichardin avait donc remarqué combien les Flamands recherchent en toutes choses le progrès, et sont prêts à s'assimiler ce qu'ils voient faire d'utile et de bon. « Sont laborieux, dit-il, diligentz, et bientost comprenanz une chose : imitans soudainement tout ce qu'ilz voient. » Il remarquait aussi dès lors combien ils ont de goût pour l'instruction : « La pluspart des genz, dit-il, ont quelque commencement de grammaire, et presque tous, voyre iusques aux villageois, sçavent lire et escrire. » Voilà donc un peuple qui, dès le XVIe siècle, paraissait à un bon observateur être en grande avance sur le reste de l'Europe pour l'intelligence et l'instruction. Prudent, tenace, intelligent, laborieux, voilà-t-il pas déjà quelques lignes générales de caractère ? Avant de quitter Guichardin, je noterai un trait encore, car celui-là me paraît typique et toujours absolument vrai jusqu'aujourd'hui.

Voici donc ce qu'observait l'antique chroniqueur : « Les hommes ne sont communément trop ambitieux : de sorte que ayant quelqu'un rendu bon compte de soy et gaigné suffisamment... se lèvent de ces travaux, et à la vie tranquille honorablement s'adonnent. » Pour le coup le portrait commence à se préciser. Voilà qui est particulier et définit bien un caractère spécial : ces hommes travaillent avec énergie, avec passion; ils domptent la nature, la terre, les éléments ; ils s'y appliquent tout entiers, mais non sans une arrière-pensée, non sans la prévision d'une heureuse limite à leurs efforts. Ils cherchent à gagner, mais non pas par avarice, par amour du gain en lui-même ; ce n'est pas certes à leur travail que le poète aurait appliqué l'épithète *improbus,* excessif. Ce qu'ils désirent, c'est la « vie tranquille », la dignité, le repos. Ce qui les anime au travail, c'est le désir de le voir fini, le désir de se reposer, tandis qu'il est temps encore de jouir de la vie, faire bonne figure honorable parmi les parents et amis, dans la ville, le bourg ou le village où le ciel les a fait naître et où dorment les bons ancêtres, vivre les années d'une bonne et cordiale vieillesse, non dans une richesse excessive, mais sans privations et conformément aux larges usages confortables d'autrefois ; vivre parmi les siens, voir naître et grandir les générations nombreuses et saines, les enfants et les enfants des enfants, en attendant le jour de fermer doucement les yeux dans la confiance et dans la foi. Tel était le rêve de tant d'honnêtes citoyens à travers les siècles du passé, en cet honnête pays. Tel est encore celui de tant et tant d'honnêtes citoyens, en nos villages au moins et nos petites villes où la race est demeurée plus pure, et la tradition du passé plus constante.

Ce rêve vous paraît-il si humble, si banal et si plébéien, que la plus haute poésie et le plus sublime idéal des arts ne s'y puisse ajouter? Tout au contraire, c'est dans le peuple même des Flandres qu'il faut chercher l'idéal de la race. Ces peintres délicats qui ont dessiné pour notre joie les fines et expressives lignes de ces visages, de ces corps, qui ont inventé ou imité ces demeures, ces paysages, ces ciels légers où nous nous extasions ; ces musiciens qui ont fixé, pour notre joie encore, ces mélodies pleines de sens et de méditation, imaginé ces harmonies si satisfaisantes à l'âme, — ces peintres et ces musiciens étaient

des hommes en chair et en os ; ce n'étaient point, quoiqu'on soit tenté, pour quelques-uns, de le croire, des anges tout droit descendus des nuées du paradis. Ils vivaient sur cette terre flamande ; ils sortaient des entrailles de ce peuple que nous aimons. N'oublions jamais qu'au xve siècle, en Italie comme en Flandre, l'artiste se distinguait à peine encore de l'artisan. Le mot *art* ne s'était pas encore bien dégagé du mot *métier* par le sens. Etre peintre, sculpteur, musicien, c'était un métier, un vrai métier pour gagner sa vie. Et s'il est vrai que presque tous ces artistes sortaient du peuple, où pense-t-on qu'ils prissent leurs modèles et leurs inspirations, sinon dans le peuple ? Mes amis de la *Schola* savent quel rapport il y a entre la plus haute musique du Moyen Age ou de la Renaissance et la chanson populaire. Quant aux peintres, dans la plupart des têtes qu'ils se sont complu à perpétuer, je crois sans cesse reconnaître les simples, les honnêtes figures de nos chers paysans flamands. Car vos grands artistes ne cherchaient pas la régularité absolue et conventionnelle des visages. La beauté qu'ils cherchent à retracer, c'est celle des pensées que révèlent les formes corporelles, des splendeurs d'âme et de vertus transparentes à travers l'écorce de la chair. Et c'est ce que l'on reconnaît, non seulement dans les visages qu'ils ont peints, mais dans l'attitude même et la forme des corps, et en particulier dans certains détails, dans certaines parties du corps spécialement expressives, comme par exemple les mains. Combien aujourd'hui, en contemplant ces beaux tableaux, n'ai-je pas reconnu de ces bonnes et belles mains, fines ou lourdes, suivant le genre des occupations, de ces mains de travail et de mérite, de ces laborieuses mains flamandes que j'aime tant à serrer dans les miennes !

Vous ne vous étonnerez donc pas que la vue de ces hommes et de ces femmes du passé dans les tableaux des vieux peintres me ramène tout à fait vers ces campagnes flamandes françaises, où la race est restée si semblable à elle-même, si peu mélangée. Et vous me permettrez de vous dire, après ces regards sur le passé, comment je conçois le présent de l'âme flamande, la suite de la belle histoire que nous avons sommairement parcourue.

Le fond du caractère des Flamands d'aujourd'hui me paraît être l'indépendance. Ils tiennent, de la tradition de leur race, une disposition naturelle à ne pas courber la tête ; ils veulent être maîtres chez eux, maîtres d'eux-mêmes, de leur famille, de leurs biens, de leur maison. On disait jadis avec orgueil en Angleterre : « La maison de tout Anglais est un *château.* » Tel est encore le sentiment d'un Flamand. Si petite, si modeste que soit la maison, elle est pourtant sa maison, son domaine, son *château.* Il a ce sentiment très simple souvent exprimé sous la plus simple des formes : « Si je ne fais de mal à personne, personne n'a de droit sur moi. » Il est chez lui, le chef, le maître.

Ce sentiment, notez-le bien, en comporte un autre, l'hospitalité. Maître chez soi ne veut point dire enfermé chez soi. L'hospitalité est corrélative de l'indépendance. Qui est vraiment maître chez soi

ouvre librement sa porte à l'ami de son choix, lui fait librement aussi les honneurs de la maison, sans s'abaisser en rien, quels que soient, d'ailleurs, l'importance ou la modestie, le rang social, pour ainsi dire, de la maison. Il faut avoir bien ferme cette assurance que l'on est chez soi, pour pouvoir dire sincèrement à l'ami qui entre : « Vous êtes chez vous, » et pour que cette phrase banale devienne momentanément une vérité.

A côté du maître de la maison, dans les maisons des Flandres comme dans les tableaux flamands, vous apercevez sa digne compagne, l'excellente, la vaillante femme flamande. Elle est, à la campagne surtout, l'héroïne du travail, la prudente et vaillante directrice de la famille, la première levée, la dernière couchée. « Nos femmes sont des esclaves ! » me disait un jour un ami de la campagne, et je protestais : Non, pas des esclaves ! Le mot serait souverainement injuste. Certes, toutes les heures de ces admirables ménagères sont consacrées au travail ; elles pensent à tout, et elles veillent à tout, à l'homme, aux enfants, aux ouvriers, aux servantes, à la maison, à la table, au bétail, au travail agricole ; mais aussi, quel honneur leur est rendu dans les familles ! Quelle grande et sereine autorité que la leur ! Elles sont les conseils de la famille, les patronnes de la maison, les gardiennes des traditions, et, tandis que parfois la pensée de l'homme s'éparpille un peu, et tout naturellement, aux vents du dehors, par le travail et par le plaisir, elles, vigilantes sentinelles du foyer, symboles vivants des intérêts de corps et d'âme de la famille, elles élèvent vers Dieu leurs âmes pures pour appeler des bénédictions sur ce toit, où se déroule l'histoire quotidienne de leur dévouement et de leur activité.

Je sais bien. Je fais un tableau d'idéal, où je ne veux voir que le beau. Tous les Flamands n'ont pas les vertus que je dis, pas plus que toutes les Flamandes. Mais ces vertus sont l'idéal flamand : ce sont les vertus qui, aujourd'hui encore, sont honorées dans toute la Flandre. Et je puis bien dire que la femme flamande, lorsqu'elle est bonne, ainsi que je l'ai décrite, est assurément une des plus dignes et des plus innocentes créatures de Dieu qui se puissent voir sur la terre ; il en est bien peu assurément au monde qui pratiquent aussi complètement l'oubli de soi et en l'âme desquelles les mauvaises pensées tiennent aussi peu de place. Aussi quel lieu d'élection que ces maisons flamandes, où vos charmants peintres du XVIIe siècle ont trouvé leurs plus délicats et touchants sujets ! Le tableau flamand d'intérieur s'offre aux regards tous les jours, pour qui sait voir. Tenez : je ne résiste pas à vous en présenter un, ou du moins j'en indique le sujet, vous laissant le soin d'y ajouter la lumière et la couleur, cette couleur dorée, qui filtre au matin à travers les petits carreaux bien lavés des fenêtres de nos fermes. Car c'était un dimanche matin de mai, et j'entrais dans une ferme ; au fond on apercevait par la porte ouverte la cuisine avec ses dressoirs aux cuivres luisants et aux vaisselles étincelantes, sa haute cheminée ; et au milieu de la cuisine, dans un grand chaudron rempli d'eau tiède, deux superbes enfants jumeaux, tout beaux et tout nus, deux vrais petits Jésus que

leurs parents avaient coutume de laver ainsi tous les dimanches : j'avais eu le bonheur de tomber à point.

Excusez-moi si je me suis un peu attardé à contempler le Flamand dans sa maison et permettez-moi de reprendre le cours de mes réflexions.

Si les longs siècles de travail et d'effort ont rendu le Flamand indépendant, ils l'ont en même temps rendu sociable, car c'est par l'union et l'assistance réciproque qu'une œuvre pareille à celle de ce peuple a pu être conduite à bien. Tout homme d'ailleurs qui est profondément attaché à sa propre liberté est par cela même disposé à admettre la liberté des autres, et prend intérêt aux groupes humains qui sont les réunions volontaires des hommes libres.

Il est banal de dire que la Flandre est le berceau même de la commune et des libertés communales, et surtout lorsque l'on a l'honneur de parler dans une de ces glorieuse communes, comme Bruges, comme Gand, dont l'histoire communale a été très longtemps confondue presque avec l'histoire politique. Dans le dernier de nos villages le sentiment communal est presque aussi vivant et chacun s'associe avec un grand intérêt à la vie municipale ; les fonctions gratuites et électives de conseiller, de maire, y sont hautement estimées et recherchées. Il n'y a pas bien longtemps que cet esprit communal avait gardé encore quelque excès et quelque exclusivisme. On aimait tant sa commune que l'on voyait les voisines avec malveillance. Quand les garçons de deux communes rivales se rencontraient, c'étaient des défis, parfois des batailles rangées. Ce sont là des habitudes barbares qu'il fait bon voir disparaître, mais qui n'étaient sans doute que l'exagération d'un bon sentiment, l'amour « violente » de la commune natale.

Voyez-vous comme se développe à nos yeux l'esprit, le caractère du vieux peuple conquérant du sol, aimant sa liberté, sa terre, sa maison, sa famille, sa commune ? On devine comment en un pareil peuple va germer le plus haut des amours sacrés du sol, l'amour de la patrie. Le Flamand comprend l'idée de patrie, dans ce qu'elle a de satisfaisant à la fois pour la raison et pour le cœur ; il est patriote par nature. Nous en avons une preuve récente, et qui est dans toutes les mémoires : des hommes, portés par le hasard de l'émigration à des milliers de lieues de leur pays natal, s'étaient créé une patrie dans les immenses déserts de l'Afrique australe. Cette patrie, ils l'ont défendue contre une des nations les plus riches et les plus puissantes avec cette bravoure et cette noblesse chevaleresque et grandiose dont le monde entier a frémi d'admiration ; certes, à côté des grands noms de patriotes dont l'histoire et la légende ont gardé le souvenir, dont les poètes ont chanté les exploits, restera à jamais dans la mémoire des hommes le nom de ce petit peuple indompté, ce nom de Boers, que sont fiers de porter les cultivateurs de nos terres flamandes !

A cet amour de la patrie, à ce noble et admirable sentiment, nulle population n'est plus fidèlement attachée que ne le sont nos Flamands de France. Nul n'ignore sur combien de champs de bataille ils ont versé leur sang pour la patrie française, avec quelle générosité ils

acceptent la dure mais nécessaire loi du service militaire, quels excellents soldats ils donnent à la France. Ils ne sont pas de ceux, croyez-le bien, en lesquels je ne sais quel vague internationalisme humanitaire a pu affaiblir l'amour de la patrie. Si l'on veut toucher leur cœur et obtenir leurs acclamations, il faut leur parler de la grandeur du sentiment patriotique, et leur montrer que les gloires de la patrie sont l'honneur et le trésor de tous ses enfants.

Tous les sentiments que nous avons énumérés, l'amour du sol, de la famille, de la patrie, sont de ceux que l'âme populaire ne conçoit guère que couronnés d'une lumière surnaturelle et religieuse ; le complément en est une large et solide foi. A peine est-il besoin de dire que les Flamands sont profondément religieux. C'est ici un domaine sacré, celui de la conscience, et mon dessein n'est pas d'y pénétrer, si ce n'est pour montrer comment, dans les Flandres, le sentiment religieux s'allie bien au caractère national, et quelle importance sociale y prennent toutes les réunions dont les cérémonies du culte catholique sont les occasions. Pour tout dire à ce sujet, il faudrait commencer par l'usage pieusement observé de l'assistance à la messe du dimanche, car c'est là, si l'on y pense, une loi de fraternité et de cordialité sociale, puisqu'elle force tous les hommes et toutes les femmes d'un certain groupe humain à se voir, et à converser ensemble, dans un sentiment affectueux, une fois au moins chaque semaine. Mais ceci n'est pas aussi spécial à la Flandre que l'amour des fêtes, des cortèges, des processions, de ce qui charme les yeux et l'imagination, tout en rappelant au cœur les figures traditionnelles de la religion, du culte de la Vierge et des saints, de l'hommage aux morts. Faut-il rappeler ici les splendeurs des cortèges et des fêtes religieuses qui ont pour théâtre nos antiques villes de Flandre : Bruges a acquis une juste célébrité ; Furnes a sa naïve et touchante procession, oui, touchante, je le répète, et même profondément émouvante à qui sait la contempler en complète simplicité d'âme ; notre Flandre française et l'Artois tout voisin connaissent les belles processions ; j'aime toujours à les voir, à Saint-Omer, à Dunkerque, et jusque dans nos villages ; mais nous nous vantons surtout du cortège merveilleux qui s'est déroulé récemment dans les rues pittoresques de notre charmante petite ville de Bergues pour fêter le millénaire de saint Winoc.

Il y a plus : chacun de nos villages a tous les ans sa fête, qui est patronale et communale à la fois, soit qu'on l'appelle, comme ici, kermesse, ou, comme chez nous, ducasse. Je n'ai pas à dire aux Flamands qui m'écoutent ce que c'est que la ducasse ; ce mot pour chacun d'entre eux réveille tout un ensemble de sentiments doux, cordiaux et très joyeux. Mais j'en dois dire un mot à tous ceux d'entre vous qui ne connaissent pas les mœurs de la Flandre ou du nord de la France. C'est ducasse au village : vous passez et vous apercevez les baraques usuelles, telles qu'on les voit partout et dont aucune n'attire votre attention ; car, hélas ! il n'est plus rien, en ce genre, d'original ni de pittoresque. C'est un manège de chevaux de bois, mené, à grand bruit d'orgue

de Barbarie, par un cheval étique ; c'est une boutique de pommes de terre frites, deux ou trois tourniquets à faïence ou à macarons, un tir à la carabine. A peine est-il besoin d'en parler. Mais vous n'avez point vu la ducasse quand vous avez vu cela. La ducasse, il est vrai, comporte une promenade sur la place publique, et c'est pourquoi ces jeux banaux y sont disposés. Mais la vraie ducasse est intime. C'est une fête de famille, et nul, dans la famille, n'y est oublié. Les morts y ont leur place. Toute la matinée des lundis de ducasse, des messes sont dites à l'église pour le repos des défunts qui sont en paix sous l'herbe du cimetière. Si l'on honore les morts de la famille, on y réjouit les vivants. Les tables sont mises dans chaque ferme, presque dans chaque maison. On reçoit ses parents, on fête avec eux la famille, la commune, la paroisse. On maintient la bonne union, les bonnes relations entre ceux de la famille qui sont demeurés au village et ceux que le sort a conduits au loin. Il n'est pas un Flamand exilé du pays dont le cœur ne batte à cette pensée : être chez soi *pour la ducasse*. C'est là, dans la mémoire des chers morts toujours présents à la pensée, c'est là que les vivants échangent les bonnes, longues, joyeuses conversations, que les jeunes gens et les jeunes filles rient et babillent, c'est là que les querelles s'apaisent, que les souvenirs se forment, que se nouent les projets d'avenir, les amours, les noces futures. C'est tous les ans un jour de repos, de paix et d'amitié.

Pour que cette fête soit complète, il faut que la joie reluise, si je puis dire, dans les meubles, les vaisselles et les murs même des maisons ; — l'usage délicat et charmant est de mettre toute la demeure en sa plus belle parure pour recevoir les parents invités. Il semble que la propreté des demeures soit l'image de la sincérité des âmes. Pendant huit jours, quinze jours, quelquefois plus, dans chaque maison, de la plus humble à la plus élégante, on remet tout à neuf ; le torchon fait rage, avec le balai, l'éponge et le pinceau. Car il est bien des maisons où l'on renouvelle les peintures des murs, des volets, des portes... Quoi de plus bienfaisant que cet usage de toilette annuelle des demeures et des âmes, symbole charmant et à la fois très utile réalité ? La ducasse, c'est la fête de la propreté flamande.

Le Flamand est éminemment sociable et il aime la société. Aucune impression ne lui est plus douce ni plus chère que de sentir régner dans sa maison, sa famille, sa commune, la bonne entente, l'accord. On se sent très fort vis-à-vis d'un auditoire flamand si l'on peut faire appel à ce sentiment : l'union. A ce seul mot on voit les visages s'éclairer et l'on sent les cœurs prêts à tous les sacrifices. Aussi aucun peuple n'est plus disposé à accepter ce principe si utile, qui sera peut-être dans l'avenir la sauvegarde des sociétés, le principe d'association. Nul n'ignore quel rôle les associations ont joué dans l'ancienne histoire des Flandres. Nous ne connaissons plus, dans notre Flandre française, ces grandes *gildes* du moyen âge, — ces gildes que Bruges voit aujourd'hui renaître, et pour lesquelles elle a construit la vaste et belle salle où j'ai aujourd'hui l'honneur de prendre la parole. Mais

nous n'avons rien à envier aux autres parties de la France pour la prospérité et l'activité de nos associations patriotiques, agricoles, professionnelles, charitables. Après un retard inexpliqué, nous voyons se développer soudainement et avec une merveilleuse rapidité ces organes de la paix sociale, les sociétés de Secours Mutuels. Mais ce n'est pas tout : la Flandre a des sociétés, et celles-là sont surtout caractéristiques, qui n'ont aucune fin pratique et ne visent qu'à la bonne amitié, l'union et la fraternité. Celles-là pullulent avec une prodigieuse abondance ; parfois elles ont un but d'art joyeux et populaire, telles les fanfares, les chorales [1] ; un but *sportif* ou athlétique, telles les sociétés de tir, dont le nombre est presque indéfini : ce sont les tireurs à l'arc et à l'arbalète, dont les exercices sont faits de force et d'élégance et qui continuent, cinq siècles après l'invention de la poudre, les traditions des anciens et glorieux archers et arbalétriers de la Flandre et de l'Artois ; et puis les tirs aux armes de guerre que la préparation au service de la défense nationale fait naître et développe ; et puis, en descendant une échelle de plus en plus modeste, à travers les diverses sortes de carabines, on arrive jusqu'aux instruments les plus simples, tel la sarbacane ; et l'on touche alors aux sociétés de pur plaisir, celles qui n'ont d'autre raison d'être que le désir de la réunion joyeuse : c'est le concours de chant des pinsons et les réunions de *pinchonneux ;* ce sont les *coqueleux*, avec leurs coqs de bataille ; plus innocentes encore les sociétés de pêcheurs à la ligne, de joueurs de boules, de billard, de piquet, les sociétés de fumeurs de pipe... que sais-je encore ! des sociétés qui n'ont pas de but connu, si ce n'est d'être ensemble, de boire une bonne chope, de fumer une pipe, de faire un repas... Ah ! Messieurs, n'en plaisantons pas. Ne dédaignons aucune de ces associations, si petites soient-elles. Toutes sont bonnes, toutes sont dignes d'encouragement. Toutes, par le sentiment du loisir en commun, de l'amitié, du repos affable après le travail, contribuent en quelque chose à relever la dignité humaine, à rendre la vie moins dure, à réchauffer la bonté native dans des âmes simples et affectueuses !

Plaise à Dieu qu'en beaucoup de peuples pût persister ce bon et naturel désir de la joie fraternelle, de la bonne humeur communicative ! Les progrès modernes transforment tous les aspects extérieurs du pays flamand, et aucun pays n'y est moins réfractaire : en matière de chemins de fer, de tramways, de lumière électrique, de téléphone, nous devançons bien des voisins et des rivaux, nos villages souvent devancent bien des villes ; mais cependant les vieilles coutumes persistent dans l'intérieur des associations, des communes, des familles : et c'est là une des originalités de la Flandre.

1. On ne devrait pas dédaigner les sociétés musicales populaires, et je suis certain que la *Schola* ne les dédaigne pas. Toutes fois qu'un musicien intelligent et dévoué s'est appliqué à les diriger dans la voie de la bonne musique, des résultats surprenants ont été obtenus. Et après tout, si les sociétés populaires jouent trop souvent de mauvaise musique, ce n'est point de leur faute. Il y a à entreprendre un apostolat des fanfares et des harmonies, et à leur constituer tout d'abord un répertoire. C'est une idée que je me permets de jeter en passant.

Ne faut-il pas dire un mot, par exemple, des mœurs épulaires, des usages et des rites de ces grands repas de fête, qui tiennent si longtemps assis à la même table tant de braves gens heureux d'être ensemble ? Ces usages-là, songez-y parfois, c'étaient au Moyen Age ceux-là mêmes de tous nos pères, depuis la classe bourgeoise jusqu'aux familles princières et royales elles-mêmes. Lisez nos vieux chroniqueurs, et surtout Froissart, et vous verrez que les grands banquets féodaux, tels que les célébraient le comte de Flandre, le roi d'Angleterre et le roi de France au XIVe siècle, ne différaient en rien pour l'ordre, la durée, les observances traditionnelles, de nos longs et joyeux repas flamands.

Il est arrivé peut-être à quelques-uns d'entre vous de trouver un peu indéfinies les veillées flamandes, les bons et longs repas des fêtes, parce que votre vie, comme la mienne, est pliée à la hâte des façons modernes ; mille occupations, mille devoirs compliqués nous sollicitent, mille pensées s'entrecroisent dans notre cerveau, et nous détournent de goûter la paix fraternelle de ces assises prolongées de festin simple et de calme bonne humeur. Et moi aussi, pourquoi le nier ? j'ai pu éprouver quelque inquiétude, au milieu des fêtes, des banquets, des cortèges, des assemblées, en sentant s'écouler le temps. Mais malgré tout, je le déclare et je vous assure que je suis très sincère, j'y sais toujours prendre un plaisir intime. Le calme, la paix, la fraternité m'envahissent l'âme et la bercent très doucement. Je sens, derrière chacun des usages antiques, des formalités conviviales, tant de saine réalité morale, tant de juste conception de la vie, tant d'hospitalité cordiale, que j'aime nos réunions flamandes, n'en doutez pas, quelles qu'elles soient, où qu'elles soient, et quelque temps qu'elles durent.

Irai-je plus loin, Mesdames et Messieurs, et vous avouerai-je que mes préjugés flamands me portent jusqu'à aimer le lieu même des réunions populaires, ce lieu célébré jadis par la verve satirique des peintres joyeux, Teniers, Breughel le vieux, Joan Steen, — le cabaret. Oh ! bien entendu, il y a cabaret et cabaret ; il en est de bons, et parfois il en est de mauvais. Mais aujourd'hui, vous vous en êtes aperçus, je suis décidé à ne voir que le bon côté des choses, et voulant vous parler de ce qui fait le caractère heureux, sociable, vivant des Flandres, il me faut bien donner un salut en passant à l'honnête cabaret flamand. Et, voyez-vous, j'irai plus loin que vous ne pensez dans la voie de l'éloge ; je ne me contenterai pas de dire que le cabaret peut être innocent, pittoresque et joyeux. J'ajouterai ceci : je vois dans le cabaret un instrument remarquable de paix sociale. Oui ! Et je ne suis pas le seul. Je l'ai entendu affirmer jadis à mon vénéré ami, M. Ignace Plichon, député de la Flandre pendant quarante ans, et pour lequel tous les Flamands français ont gardé le culte le plus fidèle [1] : « Voyez-vous, me disait-il un jour, si la haine des classes est inconnue en Flandre, cela tient surtout à

1. Ils ont reporté ce culte sur mon cher collègue et ami Jean Plichon, qui a reçu tout jeune le lourd héritage paternel, et le porte très dignement depuis tantôt quinze ans.

ceci, que tout le monde va au cabaret ! » — M. Plichon n'était pas plus suspect que je ne le suis d'encourager les excès dont le cabaret peut être l'occasion et le lieu d'élection; nous nous en tenons au gai cabaret de Teniers ou d'Ostade, sans étendre notre indulgence jusqu'aux beuveries de Jordaens et surtout au pittoresque débraillé de la kermesse de Rubens.

Mais soyez sûrs que ceci n'est pas un paradoxe. Entrons au cabaret pour y rencontrer le peuple. Louons le cabaret ! Messieurs, louons la chope ! Messieurs, je vous le dis, trinquons d'un bon cœur ! Je voudrais vous persuader d'analyser le sens symbolique de ce geste par lequel un homme choque son verre contre le verre d'un autre homme, et vous en montrer la profonde valeur humaine. Le peuple la comprend bien avec son intelligence obscure mais si réelle des conditions sociales. Entrer au cabaret pour le patron d'industrie, le chef d'exploitation rurale, le bourgeois, c'est manifester à l'ouvrier que l'on a le sentiment de l'égalité, et de la plus réelle, de la plus certaine des égalités, l'égalité du loisir, l'égalité du plaisir. Et choquer son verre contre un autre verre ? C'est, quand on y réfléchit, à travers l'antiquité du geste héréditaire, c'est par excellence un signe de bienveillance et d'humanité : et en effet manger, boire, ajouter de la matière à sa propre matière, c'est l'acte personnel, égoïste par excellence. La brute qui mange est toujours dans un état d'humeur solitaire et hargneuse. Le geste humain, c'est la main tendue, le verre choqué contre le verre et ce mot: « A votre santé », en ce sens bien marqué : « Ce que je prends pour ma santé, c'est en désirant la vôtre que je le prends, ô mon frère. » Ah ! Messieurs, voilà sans doute bien de la philosophie pour une chope prise au cabaret et pour des verres choqués. Mais c'est une philosophie de vérité, croyez-le bien. Nos usages, nos façons, nos gestes dérivent de longs siècles inconscients de vie sociale, de travail, de peine et de joie, de foi et d'action. Et il y a un peu de tout ce passé dans chacun des mouvements de notre corps et de notre âme.

Je n'ai pu aller trop loin, soyez-en sûrs, en vous vantant les mœurs sociales et la sociabilité des Flamands. Et en entrant dans un détail aussi terre à terre, ne pensez pas que j'oublie mon point de départ ni qu'il m'échappe que je vous parle en présence presque des admirables artistes du passé, des peintres et des musiciens. Encore une fois pensez-vous que Van Eyck et Gérard David, que Ockeghem ou Roland de Lassus fussent des Flamands autres que les Flamands d'aujourd'hui? Vous déplaît-il de vous figurer que ces grands hommes, leur labeur accompli, allaient boire la bière blonde et mousseuse dans les joyeux cabarets enfumés dont Bruges sans doute était dès lors parsemée ? Pour moi, je me plais à y songer, et ce dernier trait me complète le portrait vivant de ces antiques et glorieux Flamands, comme celui de nos Flamands d'aujourd'hui. Ils étaient jadis joyeux ; joyeux ils sont encore !

Oui, à Bruges, près des mélancoliques souvenirs du passé, il y a une ville flamande, donc cordiale et joyeuse. Et, vous le dirai-je, — malgré mon respect pour le talent d'un des derniers poètes de Bruges, — je n'aime pas à l'entendre appeler *la Morte*. Si nous la con-

cevons ainsi, c'est que nous y apportons, nous modernes rêveurs, nos tristesses et nos lassitudes. C'est une ville admirablement propre au rêve, avec ses grandes eaux dormantes, ses espaces déserts, ses brumes, ses solitudes. Et tout comme un autre, lorsque, un soir d'été, j'arrive à Bruges, je m'en vais au clair de lune le long des canaux endormis, et je m'arrête pour m'accouder sur un pont de brique, et je laisse bercer mes tristesses par la lointaine rumeur qui s'éteint. Hier au soir, je rêvais ainsi sur le mystérieux quai du Rosaire ; et je recherchais, comme une volupté, le retour des mélancoliques pensées déjà rencontrées tant de fois, en pareil lieu, en des jours passés. Mais entre moi et ma mélancolie, vinrent s'opposer des chants, des rires, des cris joyeux qui jaillissaient non loin de moi d'un cabaret d'une rue voisine. C'était jeune, gai, vivant, jovial et populaire. Et voilà que ma mélancolie s'envolait en un instant.

Rêveurs mes frères, vous qui, accoudés sur les quais de Bruges, mirez dans les eaux sombres des canaux les deuils mortels de vos âmes malades, — tournez-vous seulement : c'est la gaieté, la santé, la vie : c'est la Flandre !

Oui, la Flandre, car maintenant elle nous tient tout entiers, par l'évocation des pensées et des images que vous m'aurez permis d'énumérer. Indépendant, laborieux, religieux, patriote, sociable, hospitalier, joyeux, tel est ce peuple dans ses vertus : tel je le connais et tel je l'aime. Et de quelles affections n'est-il pas capable ? de quelles générosités ? Ici je songe aux chères, aux fidèles amitiés que j'ai le bonheur d'y posséder, et je puis me dire avec une confiance absolue que si, dans des jours mauvais, dans le danger, je voulais faire appel au dévouement, à l'abnégation d'une amitié qui se donne tout entière... eh bien ! il est des maisons dans cette Flandre française, il en est plus d'une, je vous assure, où j'irais frapper à la porte, certain de l'accueil, de l'hospitalité, d'une affection complète, vaillante, sans réserve, prête à tout, jusqu'au sacrifice.

Voilà ce que je pense et il me semble que ce dernier mot dit tout. Voilà, Messieurs, comment les Flamands ont le cœur froid !

Je n'aurai pas besoin (rassurez-vous) d'autant de paroles pour vous démontrer la seconde partie de mon raisonnement, à savoir que le paysage flamand est beau. J'ai déjà partie gagnée pour ce que j'appellerai le paysage des villes, et en particulier pour cette exquise ville de Bruges, où accourent de toutes parts les visiteurs. Bruges est parfait ; que le Ciel nous accorde seulement que l'on n'y touche pas, que l'on n'y change rien, et elle continuera à être ravissement de l'œil et de la pensée pour l'artiste et pour le poète. Bien des villes encore de Belgique possèdent le même charme, quoique à un moindre degré, et captivent ainsi les yeux ; je n'en essaierai ni l'énumération ni surtout la description. Mais je voudrais revendiquer pour nos petites villes de la Flandre française un peu de l'attention des voyageurs que les villes belges accaparent trop

peut-être : c'est Cassel, le seul *Mont* des Flandres, Cassel avec ses grands moulins, son charmant hôtel de ville, et cette vue immense, qui s'étend si loin qu'on y pense toujours à cette montagne de l'Ecriture d'où l'on voyait la terre entière ; ce sont, avec leurs belles places populaires, leurs hôtels de ville, témoins des libertés antiques, Bailleul, au musée charmant ; Hondschoote, pleine pour nous, Français, de souvenirs patriotiques ; Bourbourg avec ses canaux et sa belle église ogivale ; Watten avec ses ruines romantiques, et tant d'autres que je n'ai pas la prétention de vous faire connaître en les dernières minutes de cette trop longue causerie ; mais oublierai-je pourtant l'exquise ville de Bergues, lieu peut-être le plus antique des souvenirs flamands, Bergues, où les aspects pittoresques sont si variés, Bergues, gracieuse et élégante de près, romantique et noble de loin, assise au milieu d'une mer de vertes prairies qu'elle domine, enchâssée dans ses vieux remparts, d'où elle émerge avec ses toits rouges, ses superbes tours, ses grands arbres, Bergues, vrai petit chef-d'œuvre du vieil art flamand, que je voudrais voir rester intact à tout jamais comme un musée de nos traditions et de nos souvenirs.

Tous ces aspects de nos villes flamandes, où la nature, les eaux, les arbres, les gazons, s'entremêlent à l'architecture, sont bien des paysages, des paysages urbains. Nous possédons en Flandre quelques-uns des modèles de ce genre, quelques-uns des plus parfaits, comparables seulement aux paysages de certaines villes allemandes, italiennes ou provençales, aux ponts de la Pegnitz à Nüremberg, à la Lissa de Sienne, au Rocher des Doms d'Avignon. Comme tous les grands peuples bâtisseurs, les Flamands excellent à dresser vers le ciel des tours aux harmonieuses et élégantes proportions. Les tours des Flandres sont parmi les plus belles du monde ; au milieu de l'étendue de nos contrées plates, les tours sont les artificielles et délicieuses élévations qui appellent nos yeux vers les nuages. Que de beffrois, que de clochers se présentent à ma pensée au moment où je prononce le mot : *tour*. Ma Flandre française m'en offre tout un peuple : le beffroi de Bergues avec sa noble élégance, le clocher d'Hondschoote et celui de Wormhoudt ou de Bollezeele, l'élégante tourelle du château d'Esquelbecq, et, debout à l'entrée de la mer du Nord, la superbe et solide tour du beffroi de Dunkerque [1].

Mais, parlant aujourd'hui à Bruges, à quelle tour, à quel beffroi rendrai-je hommage, sinon à votre sublime Tour des Halles, qui me semble, chaque fois que je la vois, un chef-d'œuvre parfait, par l'appropriation irréprochable à ce qu'elle doit exprimer, par la proportion de tous les éléments expressifs, proportion qui est juste à miracle et fait éprouver à l'esprit une satisfaction absolument complète ? Si la

1. En ces dernières années, chose bien rare, une belle tour, une vraie et digne rivale du vieux beffroi, vient d'être élevée à Dunkerque, une tour de proportion charmante, et, si je puis dire, d'esprit vraiment flamand, par les soins d'un grand artiste, M. l'architecte Cordonnier, et d'une municipalité vraiment intelligente. Est-il déplacé de rendre ici hommage au maire de Dunkerque, M. Alfred Dumont, et à ses collaborateurs ? Je crois que c'est bien dans mon sujet.

forme nous ravit, que dire de la couleur ? Si l'une est l'œuvre de l'homme, l'autre est un don du ciel, ou plutôt les hommes ont travaillé à souhait, pour le ciel, pour ce lieu, pour cette ville, pour ce peuple. Et l'œuvre est superbe parce qu'elle est populaire, municipale, brugeoise. Elle compose non pas seulement une œuvre d'art, digne d'être admirée, étudiée, comme l'on étudie dans les musées. Non ! c'est autre chose et, je le répète, elle fait partie d'un paysage, c'est-à-dire d'un ensemble de pensées, d'associations d'idées, de souvenirs, de rêves, de réalités aussi. Que vous dirai-je ? Ces choses ne s'expriment pas : tout à l'heure, alors que je marchais dans vos rues en songeant aux choses que j'allais m'efforcer de vous dire, j'ai tout à coup levé les yeux au-dessus de la ligne des maisons, et mes pensées confuses se sont précisées en une image complète : la tour s'élevait, au-dessus des bâtiments largement et lourdement fondés des Halles massives ; elle s'élevait, droite, précise, gracieuse, et les rayons du couchant la teintaient de rose ; elle se découpait sur ce ciel des Flandres, bleu et blanc à la fois, traversé de longs et minces nuages pâles et laiteux ; le tout se noyait dans les brumes légères et imperceptibles qui montaient doucement avec les fumées de la ville.

Ce fut pour moi une impression exquise. Il suffit que je vous en aie donné l'indication. Mille fois, tous les jours peut-être, quelques-uns d'entre vous éprouvent l'enchantement de ces spectacles familiers. Je vous parlais des paysages urbains. Vous savez ce que je voulais dire.

A côté des paysages urbains, la Flandre nous offre encore le charme de nos modestes, de nos intimes paysages villageois : au détour des chemins, avec ces grands arbres, que, grâce à Dieu, on n'a pas détruits partout, entre de beaux jardins bien en fleurs, de frais vergers, parmi les haies, les grands fossés qui mirent le ciel, les allées d'eau des canaux, le plus souvent dans une brume ténue et colorée, j'aime à voir les maisons riantes et propres, un village, ou bien encore une ferme avec le dessin souvent suranné de ses granges, de ses toits, de ses pignons [1], un moulin à vent, et tout autour les grasses pâtures avec les belles vaches rousses. C'est Paul Potter, c'est Ruysdaël, c'est Hobbema, ce sont tous nos paysagistes néerlandais qui surgissent devant mes yeux. Tout ce qu'ils ont vu, tout ce qu'ils ont fixé est toujours vivant. Et remarquez donc ! ce pays que le voyageur distrait dédaigne, le déclarant plat, monotone, sans beauté, est justement le pays qui a inspiré les plus grands paysagistes du monde, et leur a montré la nature sous ses aspects les plus riches, les plus variés. Si l'on se demande comment cela a pu se faire et quelle est la cause de ce fait surprenant, la réponse est bien claire et il n'en est pas de plus certaine. La Flandre est le

1. Nous avons encore en Flandre un assez grand nombre de vieilles fermes, qui remontent jusqu'au XVIIe et même jusqu'au XVIe siècle. Il va sans dire qu'elles disparaissent tous les jours, et il n'en peut être autrement. Ne pourrait-on exprimer le vœu qu'une de nos sociétés savantes entreprît la publication d'une étude sur l'ancienne architecture rurale du pays, avec des reproductions photographiques ? Ce serait d'un réel intérêt.

pays des peintres de paysage, parce que la lumière de la Flandre est d'une qualité toute spéciale et particulièrement propre à être exprimée par l'art de la peinture. Cela tient peut-être à la présence presque continuelle d'une certaine quantité de brume dans l'atmosphère. Mais encore, croyez-moi, ce n'est pas une brume quelconque, c'est une brume flamande; car aussi bien ne suffit-il pas, pour jouir d'une belle lumière, qu'un pays soit brumeux, et je vois d'ici l'Angleterre, qui volontiers nous prendrait au mot. Non, autre que la lumière anglaise, autre que toute autre, est la lumière flamande; peut-être, si l'on voulait expliquer ce qui d'ailleurs ne s'explique pas, pourrait-on dire que le mélange continuel de la lumière et de la douce vapeur du sol, en Flandre, s'opère dans de vastes espaces découverts, balayés de vents vifs, dont l'action variable, en ramenant ou dissipant cette vapeur, renouvelle continuellement les effets de couleur, et qu'en même temps l'abondance des eaux, en ce pays, crée pour la lumière, au niveau du sol, un perpétuel miroir, qui la réfléchit et la renvoie en mille façons.

Quoi qu'il en soit, une chose est certaine: loin des pays classiques des touristes, loin des illustres paysages, dans le moindre coin du plus simple de nos villages flamands, le soleil et la brume offrent tous les jours aux yeux un incomparable drame de la lumière et de l'ombre. D'abord, nous avons nos montagnes. Ne riez pas. Chez nous la moindre taupinière est un mont, et on la célèbre au loin. L'on a raison. Parmi nos planes immensités, il suffit de monter quelques mètres pour découvrir des lieues de pays. J'ai parlé de Cassel, qui est notre mont Blanc; mais pas n'est besoin d'aller jusqu'à Cassel : de Merckeghem, on voit d'un côté la mer, de l'autre les vallons boisés et clos où Millam cache la discrète, la mystérieuse chapelle de Sainte-Mildred [1].

Si nous voulons donc de vastes vues, nous pouvons les chercher. Mais pas n'est besoin de cela. Les beaux, doux et séduisants paysages nous disent leurs secrets jusqu'en les coins les moins renommés de nos bas pays, et ce sont des secrets que nous n'oublions plus jamais.

J'ai aimé avec passion les grands spectacles des mers, des lacs et des montagnes, et je n'ai garde de leur être ingrat. C'est une des pures, des complètes jouissances de la vie d'abandonner son âme à la contemplation de ces beautés, dont chacune dans la suite vous laisse une pensée, une méditation, une joie. On croirait mal faire de diminuer, même par comparaison, le souvenir d'une de ces merveilles dont il me semble qu'il ne faut jamais parler sans un sentiment à la fois de révérence et de reconnaissance. Je vous prie donc de prendre ce que je vais dire dans le sentiment tout sincère où je vais le dire : de quelque pays que je revienne, que ce soit de la noble et gracieuse Toscane, que ce soit des bords lumineux du lac Majeur, de nos radieuses Pyrénées, de l'âpre et joyeuse Auvergne, de Venise reine de la mer, ou de notre rayonnante Provence voluptueuse et parfumée, — en vérité je vous déclare que ce n'est jamais sans la plus douce, la plus complète et la plus intime des émotions que je

1. *Mulders* en flamand.

me retrouve, un soir, sur les bords peu connus de l'Aa, en mon village de Saint-Pierrebrouck. J'arrive en général au soir, et, au soleil couché, je vais voir mourir le jour sur les bords de la rivière. L'ombre monte peu à peu et couvre la terre, qui devient noire ; il n'est plus de lumière que dans le ciel, où se profilent tout sombres les grands arbres du chemin de halage, et que dans l'eau, rouge et jaune encore des reflets du ciel, coupée comme lui par l'ombre des grands arbres. Le bruit peu à peu se tait. Quelques pas sourds encore sur le chemin : ce sont des chevaux de trait attelés à de longues cordes ; sur l'eau, derrière eux, presque en silence, glissent

Ces bateaux longs et bruns qui sentent le goudron [1].

Ils dessinent sur la rivière, encore lumineuse, un sillage qui la moire pour quelque temps de longues rides tremblantes. Un peu plus tard, on entend tomber à l'eau un seau que tient une main invisible ; le seau est rempli ; on s'éloigne. Le silence se fait de nouveau. Et sur l'eau, de moins en moins éclairée, se dessinent et s'agrandissent de larges cercles, qui s'effacent ensuite et se perdent peu à peu.

Dans la nuit déjà close, s'élève la voix de la cloche du soir, cette voix dont le souvenir, dit Dante, fait palpiter de tristesse l'âme des voyageurs, lorsqu'au loin, sur mer, dans les ténèbres qui s'avancent, ils pensent à leur demeure et aux amis qu'ils ont laissés. Puis cette voix de prière se tait à son tour. Dans le lointain encore un bruit, un son, un aboiement de chien, un appel de voix humaine. C'est tout, c'est fini. Plus un son à l'oreille. A l'œil, une lueur de plus en plus effacée ; le paysage s'est enfui ; il ne demeure plus qu'au fond du cœur ; la pensée a survécu, éveillée par les images de la nature, à la disparition de ces images. On voit encore, on entend encore ; il semble qu'à toutes les voix éteintes s'est substituée la grande voix de la nature, et qu'à force de voir et d'écouter, on entend l'ombre s'étendre :

Entends, ma chère, entends la grande nuit qui marche.

Mesdames, Messieurs,

J'en ai assez dit, ou sans doute beaucoup trop. J'ai laissé devant vous vaguer ma pensée et ma parole sur des sujets qui me sont infiniment chers. Ma pensée, partie des merveilles d'art que nous contemplons à Bruges, a remonté dans le passé jusqu'aux lointains ancêtres du noble peuple qu'il faut aujourd'hui célébrer, et puis je me suis laissé aller à vous communiquer mon expérience quotidienne et personnelle de ce même noble peuple, tel qu'il existe aujourd'hui. Et cela n'a peut-être pas paru trop incohérent au cours de cette causerie rapide, mais le semblera sans doute à la lecture.

Il en sera ce qui pourra. Je n'ai pu me défendre d'un enthousiasme

1. Jules Breton. *Jeanne*.

qui paraîtra naturel peut-être. Je n'ai pu empêcher que le député français prît un peu ici le dessus, en songeant à l'honneur que j'ai de représenter une partie de ce peuple flamand dont l'Europe, en cet été désormais fameux, admire le génie.

Je voudrais le célébrer dignement, et pour l'acclamer en finissant, je vous proposerais volontiers d'entonner tous le beau et retentissant *Vivat* flamand : Qu'il vive, qu'il vive, qu'il vive à jamais ! *Vivat in æternum !*

HENRY COCHIN,
Député du Nord.

COMMUNICATION

DE M. L'ABBÉ VAN DE WATTYNE

Révérend Père Abbé,

Messieurs, Mesdames et Mesdemoiselles,

Dans le bulletin de la *Musica Sacra* de l'année 1900, livraisons des mois de juillet-août et septembre, on donne le Règlement général des associations établies dans le diocèse de Gand pour les sacristains et les organistes.

Il peut être utile de vous faire connaître de plus près ces associations et de vous faire voir comment elles peuvent devenir un organisme puissant pour le relèvement de la musique religieuse en général, et en particulier pour le chant incomparable de l'Eglise qu'on appelle chant grégorien.

Les sacristains et les organistes de toutes les églises paroissiales se réunissent une dizaine de fois par année. Ils sont groupés par doyenné. Le lieu de réunion est en général la paroisse même de M. le doyen, président de la société.

Dans ces conférences il y a des exercices de chant grégorien, de musique figurée, d'harmonie théorique et pratique d'orgue, et puis des instructions sur les rubriques qui ont rapport à la fonction que remplissent les sacristains et les organistes, ensuite quelques exhortations sur les devoirs dont ils ont à s'acquitter soit à l'église, soit ailleurs. Pour les leçons de chant grégorien, nous avons ample matière : l'ordinaire de la messe, l'office des défunts, les antiennes, les psaumes, les hymnes ; ensuite les chants des processions, le propre de la messe, etc.

Toutefois on ne prend pas au hasard, il y a une direction dans les études, une idée de suite. Par exemple tel groupe de sacristains se propose d'exécuter avec plus de perfection les chants de la grand'mese aux fêtes principales de l'année.

Il faudra donc mettre à l'étude l'ordinaire de la messe et le propre de ces fêtes.

Les différentes réunions seront consacrées à cette étude, et de ce centre rayonnera vers les différentes paroisses du moins une partie de la perfection atteinte ; une intelligence plus claire, le tact, dirais-je, du rythme propre au plain-chant, une prononciation plus nette, plus articulée, une fusion de voix plus complète, une exécution plus soignée, un son plus musical, une direction constante pour la formation d'un répertoire et pour l'érection ou le maintien d'une section chorale dans les paroisses.

Telle autre conférence peut se proposer d'étudier les vêpres de telle fête. Le directeur devra être à même d'exercer les membres à perfectionner le chant des antiennes, des psaumes, des hymnes.

Telle autre s'exerce sur les chants de l'office des défunts, et encore une fois ce ne sont pas les seuls membres des associations qui profitent des leçons, mais ils en emportent le fruit chez eux, où ils le feront germer, croître et produire. Nous en concluons que l'association décanale est érigée pour former des directeurs de sociétés paroissiales de Saint-Grégoire et est en voie d'atteindre ce but.

De fait, dans une association où il y a 15 paroisses qui envoient leurs sacristains et organistes à la conférence, il y a déjà 7 sociétés de Saint-Grégoire qui sont constituées, et l'organisation définitive de l'association mère n'existe que depuis quatre ans.

Ainsi par le diocèse entier sont disséminées les sections paroissiales de Saint-Grégoire ; elles ne sont pas toutes nées de cet organisme central, mais toutes y ont trouvé un guide plus sûr, un zèle mieux conduit, un encouragement plus grand et des assises plus stables. Il y a 12 associations.

Je regrette de ne pouvoir donner le nombre des sections paroissiales.

Quelle est la méthode que nous suivons pour l'exécution du chant grégorien ? Dans le diocèse de Gand on appelle cette méthode, je ne dis pas que tous le font avec la même intention bienveillante, mais tous le font, *le système V. Damme*. Feu M. le chanoine V. Damme, premier président de la société générale de Saint-Grégoire en Belgique, fut, comme professeur de chant au grand séminaire de Gand, le promoteur intelligent et le vulgarisateur constant de ce qu'on appelle *son système*. Et ce système, Messieurs, n'est pas inconnu dans cette assemblée présidée par le Révérendissime Père Abbé Dom Pothier. C'est en effet dans les travaux savants du *Père de la restauration du chant grégorien* que notre regretté maître V. Damme est allé puiser son système.

Nous l'appliquons, et il n'est pas la plus petite église du diocèse où la bonne manière de chanter les mélodies grégoriennes soit ignorée. On ne la pratique pas, c'est vrai, mais cela tient à d'autres causes qu'à l'ignorance, et le résultat satisfaisant tient surtout à l'organisation des conférences décanales.

Nous rencontrons cependant des difficultés. Il y en a une dont il est bon, ce semble, de dire un mot.

L'édition du graduel, par exemple, dont nous nous servons a été éditée pour les diocèses de Gand et de Bruges par Taughe ; or dans cette édition il y a absence complète de la notation de l'accent tonique, les notes ne sont pas groupées dans les chants ornés ; des notes juxtaposées et serrées, comme un dessin briquette ; les syllabes d'un même mot tellement isolées et divisés par barres entières, ou demi-barres, qu'elles paraissent se regarder comme des étrangères. Avec cela plusieurs erreurs dans l'ambitus et la finale des modes.

Nous utilisons, quand même, ces livres défavorables à une bonne exécution de la mélodie grégorienne en pratiquant ce que dit M. Tinel dans son livre : *Le Chant grégorien*, théorie sommaire de son exécution, à la page 27, en ces termes : « Pour les livres à notations uniformément serrées, le moyen le plus pratique de distinguer entre eux les groupes, notes liquescentes et ports de voix, c'est de tracer au crayon une ligature au-dessus de deux ou plusieurs notes formant syllabe mélodique, et de mettre entre parenthèses la note liquescente et le port de voix. » Nous traçons donc dans l'édition Taughe ces ligatures et ces parenthèses, nous biffons les barres inutiles et encombrantes, et nous rétablissons les mélodies tronquées ou falsifiées.

Sans doute l'aspect de la page est disgracieux et la lecture est encore moins aisée que dans une édition soignée ; nous nous souvenons cependant de ce principe de feu M. le chanoine V. Damme : *Pour apprendre à bien chanter*

les mélodies grégoriennes, disait-il, *il faut avant tout les entendre bien chanter.* Ce n'est pas la vue de la mélodie, le dessin graphique seul, c'est surtout l'audition soignée qui est notre meilleur guide : nous exerçons les chantres, et au moyen ou plutôt malgré l'édition imparfaite nous réussissons de façon à satisfaire des juges très difficiles.

Nous ne nous contentons pas, Messieurs, d'agir dans les conférences sur les sacristains et organistes seuls. Nous agissons directement par l'association sur le public, dans les réunions solennelles. Chaque année, dans une paroisse autre que celle de M. le doyen, et à chaque année différente, nous chantons une Messe, ou un Salut, ou les deux, avec notre section décanale ; nous le faisons dans l'intention d'y faire entendre le plain-chant dignement exécuté ou une musique religieuse conforme au caractère sacré des fonctions liturgiques.

Au bout de quelques années une section de sacristains peut avoir fait le tour des paroisses du doyenné ; partout elle laissera quelque fruit. Sans doute, la routine subsistera ; mais si sa racine est profonde, sa tête ne se portera plus si altière. On apprendra toujours ceci : ce qui s'est fait jusqu'ici, c'est moins bien ; ce que nous venons d'entendre, c'est mieux. Ceux qui veulent mieux faire (et ils sont nombreux partout) seront entraînés, guidés et soutenus. Ce que nous faisons donc, Messieurs, c'est plus pour les paroisses rurales que pour les villes — plus pour les jubés modestes que pour les maîtrises. Mais ne jugez-vous pas comme nous que la sève de vie ne doit pas seulement alimenter les branches vigoureuses et principales, mais qu'elle doit monter partout dans l'arbre afin qu'il vive, croisse et fructifie !

C'est là finalement le but de cet entretien. Dans tous les diocèses de la Belgique il faudrait des associations analogues. Ces petits grains de sénevé semés partout doivent nécessairement produire une frondaison magnifique où nos Flamands iront chercher les délices de l'art populaire de leur foi catholique.

Notre rapport ne serait pas complet si nous omettions de dire que le travail des conférences pour sacristains ne regarde pas seulement le chant grégorien. Il embrasse aussi l'étude de l'orgue, de l'harmonie, et tout ce qui se rapporte à la fonction d'organiste, de sacristain et de chantre.

Nous n'en parlons pas pour abréger et pour ne pas sortir du sujet qu'on s'est proposé dans cette réunion et qui est inséré au programme : Entretiens grégoriens.

Permettez-nous de formuler ces vœux : Puisse un jour la ville de Gand voir réunies dans un de ses temples antiques toutes les sections décanales !

Puissiez-vous venir les entendre exécuter dignement les chants sacrés ! On y arrivera avec de la constance, de la patience et du dévouement, qui sont les signes du vrai zèle, avec l'appui de l'autorité, avec une direction intelligente et sûre, et la bénédiction divine, qui, nous en sommes convaincus profondément, ne nous faillira pas.

" L'ORFEÓ CATALÁ "

DISCOURS PRONONCÉ PAR M. VICENTS DE MORAGAS,

vice-président de l' " Orfeó Catalá ", de Barcelone

Fils de la terre catalane, nous sommes venus en terre flamande appelés par l'écho de vos fêtes artistiques.

Si cela prouve combien est puissante la résonance de ce chant de l'âme flamande, puisqu'il est venu jusqu'à nous, cela prouve aussi que notre peuple a l'esprit ouvert aux grandes manifestations de l'Art et qu'il en perçoit les explosions, pour si loin qu'elles se produisent.

Si vos frontières sont ouvertes et si vous étendez vos champs, vos chemins, vos idées et vos arts sans peine aucune par toute l'Europe ; nous, bien que les Pyrénées altières s'élèvent dans notre sein, nous ne sommes pas fermés à la vie nouvelle, parce que nos montagnes sont aussi des terres qui exaltent nos âmes et que du haut des crêtes de ces Pyrénées nous aspirons les brises du Nord, pures de tout lourd brouillard.

C'est pour cela que nous vous avons entendus, ô Flamands ! et pour cela que nous sommes accourus, le cœur profondément ému.

Vous possédez une terre à vous, une langue, une peinture, une architecture, une musique, toute une âme qui est vôtre, que vous savez conserver et faire respecter.

Eh bien, nous possédons aussi une âme catalane, une terre catalane ; nous avons une langue à nous, une littéra-

Som vinguts á la terra flamenca'ls homes de la terra catalana cridats pel ressó de vostras festas artísticas.

Si això vol dir que es fort lo ressó d'aqueix cant de l'ánima flamenca, puig que ha arribat á tan llunyanas terras, també vol dir que'l nostre poble te ben obert l'esperit y que sent las explossions del Art per lluny que esclatin.

Si vosaltres teniu las fronteras planas y escampeu vostres camps, vostres camins, vostras ideas y vostras arts sens cansament per tota la Europa ; nosaltres encara que tinguém lo nostre Pirineu altiu per entremitj, no estém pas barrats á la vida nova, perque nostras montanyas son també terra que enlayra la nostra ánima, sentintse desde las cresterías dels mateixos Pirineus los ayres del Nort purificats de tota boyra baixa.

Per això vos hem sentit ! oh Flamenchs ! Per això hem vingut portant en lo cor un sentiment.

Vosaltres teníu una terra vostra, una llengua, una pintura, una arquitectura, una música, tot una ánima vostra que sabeu conservar y que heu conseguit veure respectar.

Donchs nosaltres també tenim una ánima catalana, una terra catalana, tenim llengua nostra, literatura, poe-

sía ben nostra y fins una música ben caracterisada que fas nostras delicias. També nosaltres volém que sia respectada la nostra ánima y ajudant Deu esperém arribarhi.

Y com la música vol una veu que canti y un cor que l'estimi, també nosaltres tenim qui canta y estima ab enamorament la nostra música y estima la nostra patria catalana y s'afanya pera ferla gloriosa.

Posém devant de tot al Orfeó Catalá, al quin representem en aquest acte.

L'Orfeó Catalá es una institució musical, constituhida baix la base de l'associació de protectors y cantors.

Los protectors arriban avuy á 1.400, los cantors son més de 180 repartits en tres seccions: homes, senyoretas y noys, dirigits y ensinistrats per cuatre mestres, al cap d'ells en Lluís Millet.

Ni mestres ni cantors percebeixen retribució de cap mena per lo seu travall, avans al contrari, pagan com associats lo mateix que'ls socis protectors.

Los cantors no son pas músichs d'ofici. De cap manera, cantan per afició y per sol amor al Art en sas horas d'esbarjo.

No es, donchs, per ells la música, un medi d'obtenir profits materials, sino la més bella y desinteressada expansió de sa ánima, á cada vetlla.

Reben tots una educació músical tan complerta com cal pera formar part d'una massa choral que executa las més enlayradas y las més complicadíssimas obras de la música polifónica; aixís es que no entra cap element nou sense la deguda preparació de solfeig y vocalisació.

Heus aquí, donchs, com l'Orfeó Ca-

ture, une poésie bien à nous, et jusqu'à une musique bien caractérisée qui fait nos délices. Et nous voulons aussi que notre âme soit respectée, ce que nous espérons obtenir, Dieu aidant.

Et comme la musique a besoin d'une voix qui la chante, d'un cœur qui l'aime, nous possédons également qui chante et interprète avec amour notre musique, qui aime notre terre catalane et s'applique à la glorifier.

Au-dessus de tout nous plaçons l' « Orfeó Catalá » que nous représentons en cette solennité.

L' « Orfeó Catalá » est une institution musicale basée sur une association de protecteurs (membres honoraires) et d'exécutants.

Les protecteurs atteignent aujourd'hui le nombre de 1.400; les exécutants sont plus de 180, répartis en trois sections : hommes, jeunes filles et enfants, tous instruits par quatre maîtres, à la tête desquels Louis Millet.

Ni maîtres ni exécutants ne touchent aucune rétribution pour leur travail : bien au contraire, ils paient, en tant que sociétaires, une cotisation, de même que les membres protecteurs ou honoraires.

Aucun des chanteurs n'est musicien de profession : aux heures de loisir ils chantent par goût et pour le seul amour de l'Art. La musique n'est pas pour eux un moyen de profits matériels, mais bien, dans chaque soirée de répétitions ou d'étude, une occasion de satisfaire à leur goût désintéressé pour l'art musical.

Nous recevons une éducation musicale aussi complète qu'il est nécessaire pour faire partie d'une masse chorale capable d'exécuter les œuvres les plus audacieuses et les plus compliquées de la musique polyphonique; c'est ainsi qu'aucun membre nouveau n'est admis sans une préparation obligée de solfège et de vocalisation.

Vous savez ainsi comment l' « Orfeó

Catalá » poursuit dans cette voie une des plus nobles missions d'éducation sociale et artistique.

Nous travaillons constamment ; nous avons chaque jour une répétion partielle et deux répétitions d'ensemble par semaine.

Et afin que l' « Orfeó Catalá » vous soit présenté avec la recommandation qui peut le mieux agréer à ce Congrès où de si intéressantes choses ont été dites sur le chant grégorien, qu'il nous soit permis de vous dire que l' « Orfeó Catalá », lui aussi, l'interprète suivant la tradition qu'enseigne aujourd'hui la grande, la haute école des Bénédictins de Solesmes.

Dans les églises, il n'est pas besoin de le dire, mais aussi dans les concerts donnés au grand public, nous avons fait entendre, admirer et applaudir des « alleluias » et graduels du chant grégorien.

Mais pour remplir d'une manière mieux appropriée le but de la restauration de la grande musique dans les temples, l' « Orfeó Catalá » a donné naissance à une fille bien-aimée, qui est la « Chapelle de Saint-Philippe de Néri ». Cette « Chapelle » est formée de deux sections d'hommes et d'enfants, sociétaires du même « Orfeó », qui s'appliquent à chanter exclusivement dans les églises la musique religieuse des grands maîtres et le chant grégorien.

On peut dire aujourd'hui que, grâce à ces moyens, l' « Orfeó Catalá » et la « Chapelle de Saint-Philippe de Néri » sont les institutions qui, sous la conduite de leur infatigable directeur Louis Millet, dont nous sommes si fiers, font connaître avec tout l'éclat qu'elle mérite la musique des grands, des immortels maîtres espagnols des XVIe et XVIIe siècles. Et cela parce qu'elles interprètent avec foi, avec recueillement et jusqu'avec des accents de douleur les œuvres colossales des plus humains des compositeurs religieux : la messe *O quam gloriosum*

talá cumpleix per aquest camí una de las més nobles missions d'educació social y artistica.

Lo travall es constant : cada vespre hi ha ensaig parcial y dos días á la setmana ensaig de conjunt.

Perque la presentació del Orfeó Catalá devant vostre porti la recomanació més estimada en aquest Congrés, ahont tant s'ha pogut apendre referent al cant gregoriá, hem de dirvos que l'Orfeó també'l canta seguint la tradició que avuy ensenya la gran, la enaltida Escola dels Benedictins de Solesmes.

En las iglesias no hi ha que dirho, mes també en los concerts pel gran públich l'Orfeó ha fet sentir y ha fet admirar y aplaudir alleluyas y graduals de cant gregoriá.

Pera poguer cumplir de manera més apropiada los fins de la restauració de la gran música en los temples, li ha nascut al Orfeó una filla ben aymada, qu'es la Capella de Sant Felip Neri, composta de seccions d'homes y de noys sortits del mateix Orfeó Catalá y que's dedica exclussivament á cantar en las iglesias la música religiosa dels grans mestres y'l cant gregoriá.

Per aqueix camí j'as pot ben dir que avuy en día l'Orfeó Catalá y la Capella de Sant Felip Neri son las institucions que portadas per son incansable director en Lluís Millet, de quin tan orgullosos estém, enlayran la música dels grans, dels inmortals mestres espanyols des sigles XVI y XVII.

Sí, perque aquellas son las que cantan ab fé, ab reculliment y fins ab accents de condol las obras colossals del més humá dels músichs religiosos, la missa *O quam gloriosum est regnum*, los *Requiems* á 4 y á 6 veus, los responsoris y motets del gran Vic-

toria. Aixis lo nostre públich ha pogut conmoures y fins esgarrifarse sentint lo *Libera me Domine* del *Requiem* á 6 veus.

Morales, lo sever y grandiós Morales, honra també nostres programas ab la seva missa *Quæramus cum pastoribus* y ab lo motet *Emendemus in melius* que conmou tot l'esperit.

L'estudi de las obras de Guerrero, Ginés, Pérez, Comes y altres y altres mestres son la tasca de moltas horas.

Mes nosaltres que estimém en tan gran manera las cosas de nostra terra y que tením un cooperador en l'eminent mestre en Felip Pedrell que á Madrid fa altíssim honor á la rassa catalana, hem pogut restaurar la memoria d'un gran compositor catalá del sigle XVI, en Joan Brudieu, que entre altras obras va compondre un llibre de *Madrigals* imprés á Barcelona l'any 1585 y dedicat al Sereníssim duch de Saboya Príncep del Piamont.

S'havía ben perdut la memoria del gran Brudieu, mestre de capella de la Seu d'Urgell, quan lo célebre musicógraf ja dit, en Felip Pedrell, va fer saber que havía trobat buscant per la biblioteca del Escorial, lo llibre de *Madrigals*, casibé tots ab lletra catalana, composicions d'una riquesa polifónica extraordinaria y de melodías distintas á tot serho, en las que sorprén lo sentiment popular que las inspira.

Transcritas d'aquest llibre son las obras *Goigs á la Verge*, d'istil popular religiós, y'l madrigal *Las sagetas qu'amor tira*, ben propi de la elegancia y voluptuositat d'una cort de aquell temps.

L'Orfeó Catalá s'envaneix d'esser lo únich intérpret que las ha fet sentir en los temps moderns.

est regnum, les *Requiem* à 4 et 6 voix, les répons et motets du grand Victoria.

Et c'est ainsi que notre grand public a pu s'émouvoir et frissonner à l'audition du *Libera me Domine* du *Requiem* à 6 voix.

Morales, le sévère et puissant Morales honore nos programmes avec sa messe *Quæramus cum pastoribus* et avec le motet *Emendemus in melius*, qui impressionne si vivement l'esprit.

Nous consacrons encore de nombreuses heures à l'étude des œuvres des Guerrero, Gines, Perez, Comes et tant d'autres maîtres... Mieux encore, enthousiastes de tout ce qui touche à notre terre, ayant pour collaborateur l'éminent maître Philippe Pedrell, qui à Madrid fait si grand honneur à la race catalane, nous avons pu restaurer la mémoire d'un grand compositeur catalan du XVIe siècle, Jean Brudieu, qui, entre autres œuvres, composait un livre de *Madrigaux*, imprimé à Barcelone en 1585 et qu'il dédiait au Sérénissime duc de Savoie, prince du Piémont.

Le souvenir du grand Brudieu, maître de chapelle de la Seo d'Urgell, était perdu quand le célèbre musicographe Pedrell nous apprit qu'il venait de trouver, en fouillant dans les archives de la bibliothèque de l'Escurial, le livre de *Madrigaux* imprimé presque entièrement en catalan, lequel livre forme un recueil de compositions d'une richesse polyphonique extraordinaire de mélodies originales, toutes empreintes du plus saisissant sentiment populaire.

Nous avons emprunté à ce livre et nous avons chanté les pièces : *Louanges à la Vierge*, de style populaire religieux, ainsi que le madrigal *Les flèches que l'amour tire*, bien en harmonie, celle-ci, avec l'élégante volupté d'une cour de ce temps.

Ces œuvres, l'« Orfeó Catalá » se flatte d'être l'unique interprète qui les ait fait entendre dans le temps présent.

Mais n'allez pas croire que nous restons emmurés chez nous ; ce serait une erreur. Le monumental Palestrina nous est aussi familier. Nous avons à ce point vulgarisé la *Messe du Pape Marcel*, que notre public ne saurait se montrer satisfait si dans les programmes de nos concerts il ne figurait au moins un ou deux morceaux de l'œuvre colossale du maître italien.

Et nous connaissons bien également votre Roland de Lassus ! non seulement par des œuvres religieuses, mais aussi par sa *Vilanella* « O là là ! quel bon écho » ! qui est un des précieux joyaux de nos programmes.

Bach, Haydn, Händel, Mozart, Berlioz, Franck, Bordes, honorent nos concerts.

De Berlioz, nous avons exécuté son *Grand Requiem*.

M. Bordes daigna nous favoriser de la dédicace de son Dialogue spirituel *Domine, puer meus*.

L' « Orfeó Catalá » a chanté la IXe Symphonie de Beethoven, un chœur de 16 voix de Ricart Straus et les pittoresques œuvres de Jannequin, *Le Chant des Oiseaux* et la *Bataille de Marignan*. Il a encore interprété *La Consécration du Saint-Graal* de Wagner et des œuvres de Schumann, Mendelssohn, Grieg, Brahms et autres.

Je n'ai pu encore vous parler de nos très chers compositeurs actuels, à la tête desquels marchent les maîtres en musique religieuse Nicolau et Millet. Tout récent est le triomphe obtenu par Nicolau avec son *Vendredi Saint*.

Je ne vous ai pas parlé de notre musique populaire. Laissez-moi donc vous dire que le folk-lore musical catalan est vraiment merveilleux. Si nous ne pouvions dire rien autre de l'âme catalane, c'en serait assez avec ce qu'en font connaître les mélodies populaires. Recueillies avec un amour filial, elles forment aujourd'hui la source la plus pure d'inspiration pour nos

Mes no creguin que nosaltres estiguém tancats á casa nostra, no. Lo monumental Palestrina'ns es familiar. Ha arribat á vulgarisarse tant la *Missa del Papa Marcelo*, que'l nostre públich no está content si en lo programa no hi veu un tros ó altre de la colossal obra del mestre italiá.

¡ Ja'l tením ben conegut lo vostre Roland de Lassus ! No solzament per sas obras religiosas més també per la *Vilanella* « O la, o che bon echo », que constituheix un bell *bijou* dels nostres programas.

Bach, Haydn, Händel, Mozart, Berlioz, Franck, Bordes, son honra de nostres concerts.

D'en Berlioz hem cantat lo *Gran Requiem*.

M. Bordes va enaltirnos dedicantnos lo Diálech esperitual *Domine puer meus*.

L'Orfeó Catalá ha cantat la Novena sinfonía de Beethoven, un chor á setze veus, de Ricart Straus, y las pintorescas obras de Jannequin *L'aucellada* y la *Batalla de Marignan*. Ha cantat també la *Consagració del Sant Graal*, de Wagner, y obras de Schumann, Mendelssohn, Grieg, Brahms y altres.

Encara no he pogut parlarvos dels nostres estimadíssims compositors d'avuy. Van al cap los mestres Nicolau y Millet en la música religiosa.

Es ben fresch lo triomf que acaba d'obtenir en Nicolau ab lo seu *Divendres Sant*.

Tampoch vos he parlat de lá nostra música popular.

Donchs vos diré que lo folk-lore musical catalá es verament maravellós. Si no'n poguessim dir res més de l'ánima catalana'n tindríam prou ab lo que la cantan las melodías populars. Recullidas ab amor filial son avuy la font més pura d'inspiració per los nostres compositors. Ja varem tenir un

precursor per aqueixos camins en lo inolvidable Clavé, fundador de las societats chorals d'obrers. Las sevas obras inspiradas en los cants populars, en las que's descriuhen vers paisatges de la nostra terra, son cantadas per l'Orfeó Catalá ab enamorament.

Millet y Nicolau — no cal pas dirho — García Robles, Alió, Vives, Noguera, Lamote, Mas y Serracant, Morera y altres son ja un batalló que van á la conquista de la gloria per la música catalana.

Teniu de saber també que'ls nostres poetas nos furneixen de poesías que per sí mateixas ja cantan las hermosuras de la patria y'ls sentiments dels nostres cors. ¡Ben tristos qu'estém ara ab la mort de nostre genial Mossén Jascinto Verdaguer qu'havía donat ánima als nostres cants !

He d'acabar.

L'Orfeó Catalá'ns ha enviat pera donar als Flamenchs y á la *Schola Cantorum* una abrassada de germanor artística y sobretot á apendre de vosaltres que tant podeu ensenyarnos.

Lo qu'hem pogut capir de vostras llissons sobre'l cant gregoriá serán las penyoras més preuhadas que'ns emportarém á casa nostra.

Nosaltres som felissos d'haver pogut fer sentir la nostra llengua en aqueix honorable Congrés y vos doném grans mercés per vostre aculliment.

Bruges y Barcelona tenen desd'avuy un serment més pera estimarse.

compositeurs. Nous avons déjà eu un précurseur dans cette voie : l'inoubliable Clavé, fondateur des sociétés chorales ouvrières dans notre cher pays. Ses œuvres, qui s'inspirèrent de nos chants populaires et dans lesquelles apparaissent les vrais paysages de notre terre, sont exécutées avec une véritable tendresse par l' « Orfeó Catalá ».

Millet et Nicolau — est-il besoin de le dire ? — Garcia Robles, Alió, Vives, Noguera, Lamote, Mas y Serracant, Morera et les autres forment un bataillon qui marche à la conquête de la gloire pour la musique catalane.

Vous devez savoir aussi que nos poètes nous alimentent de poésies qui chantent par elles-mêmes et les beautés de la patrie et les sentiments de notre cœur. Bien attristés sommes-nous en ce moment par la mort de notre génial abbé Jacinto Verdaguer, qui avait consacré toute son âme à nos chants !

Mais je dois terminer.

L' « Orfeó Catalá » nous a envoyés pour donner aux Flamands et à la *Schola Cantorum* une accolade de fraternité artistique, et aussi pour nous instruire auprès de vous qui pouvez tant nous apprendre.

Ce que nous avons pu saisir de vos leçons sur le chant grégorien sera la plus précieuse récompense que nous emporterons chez nous.

Heureux d'avoir pu faire entendre notre langue dans cet honorable Congrès, nous vous donnons un grand merci pour votre si bienveillant accueil.

Dès aujourd'hui Bruges et Barcelone ont un nouveau lien d'affection.

LE

SYSTÈME MUSICAL DE L'ÉGLISE ARMÉNIENNE

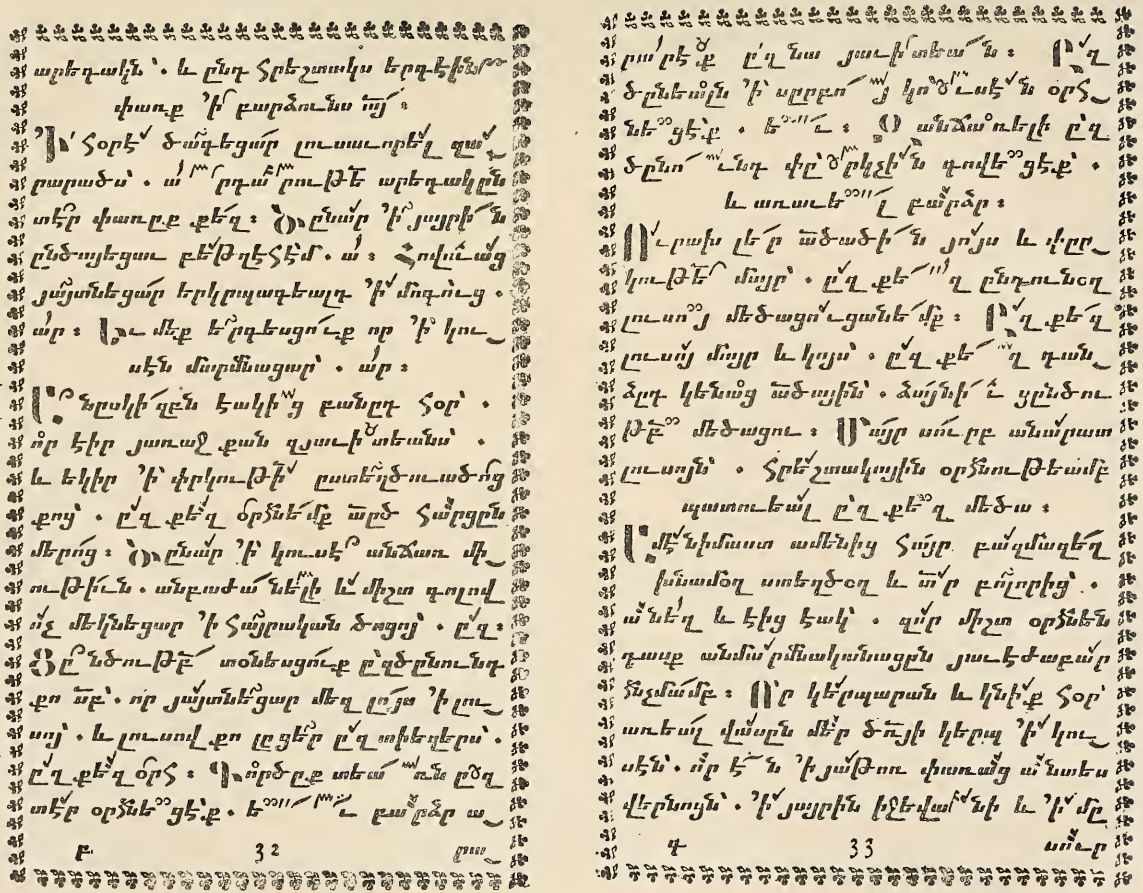
(*Suite*)

LA NOTATION MUSICALE ARMÉNIENNE

Les manuscrits, qui, du onzième jusqu'au dix-septième siècle, nous ont conservé le chant liturgique de l'Eglise arménienne, sont notés suivant un système à peu près uniforme d'écriture musicale. Bien mieux, les livres de chant imprimés aux deux derniers siècles, à Amsterdam, à Venise, à Constantinople, à Jérusalem, emploient encore cette très archaïque notation. Enfin, aujourd'hui même, chez les Arméniens unis principalement, on chante encore comme on chantait au moyen âge, à l'aide d'une notation qui rappelle de très près l'écriture neumatique des manuscrits de Saint-Gall, qui ressemble étonnamment à la notation dite ekphonétique des Byzantins, mais qui manque au même degré, — pour nous, occidentaux, du moins, — de clarté et de précision.

Il faut croire que ce défaut avait fini par devenir sensible aux Arméniens eux-mêmes, le besoin d'une écriture musicale plus parfaite fut plus fort que l'esprit traditionnel et conservateur; aussi, dès la fin du dix-huitième siècle, les musiciens arméniens de Constantinople étaient-ils en possession d'une notation nouvelle que divulgua Nicolas Tachdjian, vers 1872, quand, à la demande du Catholicos, il publia à Etchmiadzine l'édition officielle du Charakan. Remarquons dès maintenant que cette réforme de la notation liturgique chez les Arméniens coïncide à peu près avec celle que Chrysanthe de Madyte opéra chez les Grecs vers le même temps, et que tous les deux prirent dans la notation traditionnelle un certain nombre de signes dont ils conservèrent la forme extérieure, mais auxquels ils attribuèrent des significations nouvelles; leur commun effort fut de fixer avec précision, — avec autant de précision que le chant oriental peut en demander à l'écriture, — la diastématie des sons.

Nous avons donc deux systèmes d'écriture à étudier; nous le ferons ici sommairement, en écartant pour l'instant de grandes et intéressantes questions controversées sur les origines et sur l'interprétation de la première notation de l'Eglise arménienne.



Deux pages du Charakan de Constantinople. (1828).

A

La notation traditionnelle de l'Eglise arménienne nous est connue dans ses monuments authentiques :

1° Par des tableaux de ces neumes arméniens semblables à ceux que M. Papadopoulos-Kerameus [1] et le R. P. Thibaut [2] nous ont donnés en fac-similés des signes ekphonétiques byzantins et aux tableaux de neumes latins signalés entre autres par Gerbert [3], Fétis [4] et De Coussemaker [5].

Nous connaissons deux tableaux de neumes arméniens: l'un, dans un manuscrit, à la bibliothèque d'Etchmiadzine, n'est pas répertorié, mais nous a paru pouvoir remonter au treizième ou au quatorzième siècle ; l'autre est signalé et reproduit par Tentessian [6] d'après un manuscrit appartenant à un couvent arménien de Jérusalem. Ce manuscrit, sur lequel nous regrettons de n'avoir que des renseignements aussi imprécis, doit être étrangement curieux, car, au dire de Tentessian dans le même article, il contient aussi des lettres significatives qui doivent être pour le chant arménien l'équivalent des lettres romaniennes des mss. sangalliens et, dit notre musiciste, « *dans le même manuscrit figure aussi un tableau succinct des notes musicales latines que nous avons jugé inutile d'insérer* ».

2° Par les manuscrits de chant liturgique eux-mêmes. Cette source est la plus féconde. Les manuscrits arméniens, comme généralement les manuscrits orientaux, sont admirablement calligraphiés et d'une lecture très aisée. Les neumes du chant apparaissent très clairement et dessinent des formes bien arrêtées. Ce sont de petits volumes épais et en parchemin. Ils ont le plus souvent une miniature en pleine page ; quelques majuscules sont ornées dans un style qui se ressent de l'influence persane. Certains sont des palimpsestes : ainsi, un *Charakan* que nous avons trouvé à Akalsik et rapporté à la Bibliothèque nationale de Paris, est un ancien manuscrit paléo-géorgien, en *Khoutsouri*, dont le parchemin a été gratté et récrit avec le texte du *Charakan*, à Véringuèh, dans la province de Tortoum, au seizième siècle.

Ces manuscrits abondent dans les foyers actuels de la vie arménienne : la bibliothèque du couvent d'Etchmiadzine en contient un grand nombre ; à Constantinople, à Venise et à Vienne chez les RR. PP. Mékhitaristes, à Moscou et à Paris [7], on peut se familiariser avec cette paléographie. A la Bibliothèque nationale de Paris, outre des fragments notés du treizième siècle, les *Charakan* et les *Jamagirq* forment une série ininterrompue du quatorzième à la fin du dix-septième siècle.

1. *Histoire de la musique ecclésiastique.* Athènes, 1890 (en grec).
2. *Etude de musique byzantine*, dans le *Byzantinische Zeitschrift*, 1898, VIII.
3. *De cantu et musica sacra*, t. II.
4. *Histoire de la musique*, t. IV.
5. *Histoire de l'harmonie au moyen âge.*
6. *Sion*, revue publiée à Jérusalem, nos 6-9, année 1867.
7. *Bibl. nat. Catalogue de mss. arméniens*, par l'abbé Martin, nos 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 bis, 59, — 66, 67, 68.

Les versions fournies par cette multitude de manuscrits concordent parfaitement entre elles, malgré la diversité des provenances. Ce fait est très remarquable, aussi remarquable que l'unité des chants de l'Eglise latine dans les textes du moyen âge, et nous permet d'espérer retrouver, par delà les déformations dont nous savons la provenance, les versions arméniennes authentiques.

3° Cette unité de texte se retrouve dans les livres de chant imprimés : ils ne sont autre chose qu'une photographie typographiée des manuscrits, dont quelques éditions, telle l'édition de 1828 faite à Constantinople, reproduisent les moindres détails de disposition générale et d'ornementation. Seules, les éditions officielles d'Etchmiadzine ont un tout autre caractère et emploient la notation réformée. D'après Zarbhanélian, les plus anciennes éditions du Charakan sont aux lieux et dates suivants :

1664. Amsterdam.
1685. Amsterdam.
1692. s. l.
1702. Amsterdam.
1710. Rome.
1718. Amsterdam.

Ici Zarbhanélian ajoute une note relevant cinq autres éditions semblables à cette dernière, ayant même frontispice et portant même date; mais des différences dans le corps du volume laissent supposer qu'il s'agit d'éditions différentes.

1717. Constantinople.
1736. Constantinople, chez les frères Basile et Jacob.
1742. Constantinople, chez Astouadzatour.
1768. Constantinople, chez Jean et Stephanos.
1784. Constantinople, chez Stephanos Petrosian.
1790. Constantinople, chez Jean et Paul.
1802. Constantinople, chez Paul Johannissian.
1828. Constantinople, chez Paul Arapian.
1853. Constantinople, chez Muhendissian.
1853. Moscou.

Il faudrait joindre à cette liste, pour qu'elle soit complète, les éditions du Charakan en grand format faites pour l'usage du chœur, telle l'édition de Tachdjian. Nous donnons en fac-similé deux pages de l'édition d'Arapian, de 1828, prises dans les Charakans de la Nativité.

Tels sont les éléments qui nous permettent de connaître l'ancienne notation du chant arménien. Notre science est courte. Dans sa forme extérieure, cette séméiographie semble, en bien des cas, calquée sur les écritures neumatiques de l'Occident ou sur les notations ekphonétiques du chant byzantin : les mêmes obscurités se retrouvent ici et là, c'est dire que nous ne saurions pénétrer bien avant dans cette lecture.

Nous donnons ci-contre un tableau des signes le plus fréquemment

employés dans le chant arménien ; une liste complète comprendrait 85 signes, il y en a 54 dont nous connaissons les noms par les tableaux de neumes et 31 dont, seule, la graphie extérieure est parvenue jusqu'à nous dans l'usage pratique des manuscrits.

Il est possible et nécessaire de donner quelques explications sur ces signes et sur la classification que nous en avons faite. Fétis [1] a déjà tenté cette étude. Mais sa déplorable méthode de travail paraît encore ici. Absolument étranger à toute connaissance des questions arméniennes, comme d'ailleurs à tant d'autres, Fétis n'a pas hésité à présenter son travail comme le résultat d'une étude approfondie. Il donne, d'après Schröder [2], la forme de 24 signes et leurs noms. Malheureusement, il ne s'en tient pas à cette sage et prudente limite et, là où la critique contemporaine, où les musicistes arméniens eux-mêmes avouent leur impuissance, Fétis, que ne retient aucune pudeur scientifique, donne de sa propre autorité l'interprétation de tous ces signes.

Or, voici ce que l'on peut dire avec certitude sur cette notation, d'après les renseignements que nous avons trouvés dans la brochure de Tentessian et ceux que nous devons à l'obligeante érudition de M. Ekmalian et de Komitas Vartapet.

Le tableau que nous donnons ci-contre contient les principaux signes de l'ancienne notation arménienne.

Ces signes peuvent se ranger sous trois rubriques :

I. Signes relatifs à la durée ;
II. Signes d'interponction ;
III. Signes mélodiques proprement dits, ceux-ci se subdivisant eux-mêmes en cinq groupements secondaires d'après leur formation.

I. Signes de durée. — Les deux signes de durée sont :
le *sough*,
le *ierkar*.

Le *sough* indique une exécution rapide et affecte les syllabes non accentuées : ♪

le *ierkar* indique toujours des valeurs plus longues que le *sough*, mais est lui-même de durée variable, suivant qu'il se trouve,

a) sur une syllabe non accentuée : ♪
b) sur une syllabe accentuée ordinaire : ♩
c) sur une syllabe accentuée finissant un membre de phrase : 𝅗𝅥
d) sur une syllabe accentuée finissant une phrase : 𝅝

L'article de Tentessian [3] entre dans de longs développements sur la valeur de ces deux signes dans le chant des Charakans : nous ne les reproduirons pas, car ses explications sortent du cadre d'un exposé sommaire, et parce qu'il ne s'en dégage que des conclusions assez confuses et sans intérêt pratique.

1. *Hist. générale de la musique*, t. IV, pp. 85 et ss.
2. *Thesaurus linguae armenicae*, etc. Amstelodami, 1660.
3. *Jamanak*, 1865, nº 45, supplément.

Malgré l'unanimité des musicistes arméniens contemporains à donner à ces deux signes des valeurs de durée, il nous semble que peut-être on ne doit pas aller aussi loin qu'eux dans cette voie. Le chant arménien n'est point mesuré, nous le verrons plus loin. Son rythme est libre, comme est aussi libre le rythme oratoire du chant bénédictin. Mais ce rythme oratoire ne comprend pas uniquement des notes d'égale durée : il connaît les *moræ vocis*, qui sont à la fin des phrases musicales des retards de la voix, il traduit par une note plus rapide les syllabes liquescentes. Le *sough* et le *ierkar* semblent correspondre à ces nuances d'interprétation, beaucoup plus qu'à l'indication de durées aussi précises que les valeurs de durée dans la musique moderne, si ce n'est même l'influence de la technique européenne qui a engagé les musicistes arméniens d'aujourd'hui dans cette tendance mensuraliste.

II. — Signes d'interponction. — Ce sont les signes qui marquent la ponctuation du discours musical. Dans la récitation psalmodique ils répondent à des formules que Komitas a notées dans un récent article [1]. Mais il ne semble pas que ces signes aient la même valeur mélodique dans les Charakans. Ils sont au nombre de quatre :

a) le *kêt* ou le *midjakêt* répond au membre de phrase que la terminologie grammaticale appelle le *kôlon*.

b) Le *storakêt* caractérise le komma.

c) Le *bouth* nous a semblé être dans les Charakans attaché aux fins de période et marquer un repos provisoire de la voix.

d) Le *verdjakêt* marque les fins de strophe et répond à une cadence finale.

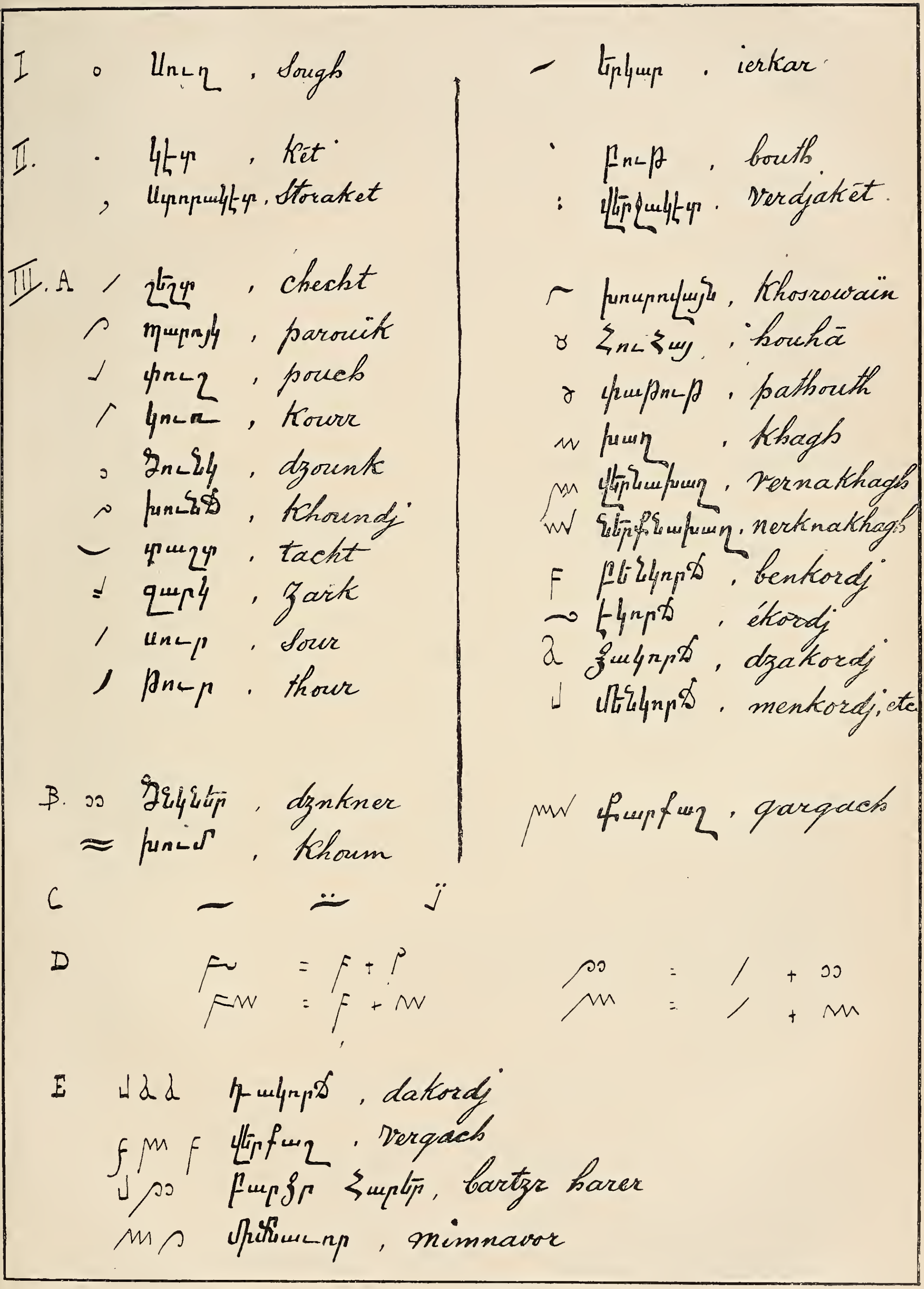
Les signes de ces deux premières catégories, à savoir le *sough* et le *ierkar* d'un côté, et d'autre part, le *kêt*, le *storakêt* et le *verdjakêt,* sont, croyons-nous, d'origine proprement arménienne ; ce ne sont point, comme les autres, des signes importés, ils ont leur source dans le génie de la civilisation qui les a employés et représentent l'élément ethnique de la notation arménienne.

Ces signes, en effet, ne semblent point avoir d'équivalent dans les systèmes apparentés au système arménien, ni dans leur forme, ni dans leur emploi.

III. — Signes mélodiques proprement dits, ou Neumes arméniens.

Nous touchons ici à la partie délicate de la question, car en étudiant le chant cultivé au pied de l'Ararat, nous sommes en présence des mêmes difficultés que nous rencontrons dans les manuscrits écrits au moyen âge dans les monastères grecs ou à l'abbaye de Saint-Gall ; les neumes arméniens ne sont pas plus accessibles que les neumes latins ou les signes ekphonétiques byzantins du même temps, à moins peut-être que d'une étude comparée des trois notations, issues d'une source commune, puisse jaillir une lumière nouvelle et que nous puissions par ceux-ci éclairer ceux-là ? Le problème de la notation neumatique se trouve donc

1. *Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft*, octobre 1899, Leipsig.



I Sough
II. Két
Storaket
ierkar
bouth
verdjakét
III. A checht
parouïk
pouch
Kourr
dzounk
Khoundj
tacht
zark
sour
thour
Khosrowaïn
houhā
pathouth
khagh
vernakhagh
nerknakhagh
benkordj
ékordj
dzakordj
menkordj, etc
B. dzkner
Khoum
gargach
C
D
E dakordj
vergach
bartzr harer
mimnavor

posé une fois de plus et à un point de vue nouveau : le chant arménien nous montrera du moins, s'il ne donne pas réponse à toutes les difficultés, ce qu'il faut demander à un système d'écriture neumatique et ce qu'on ne doit point espérer y rencontrer.

Le *bouth*, que nous avons classé dans les signes d'interponction en ce qu'il caractérise particulièrement les fins de période, a aussi et surtout une valeur mélodique. Le mot arménien *bouth* signifie accent grave. C'est donc le représentant arménien du *punctum* latin, dont il a la fonction dans la composition du neume : il doit indiquer une émission grave de la voix.

Le *checht*, au contraire, mot qui signifie en arménien *accent aigu*, représente la *virga* des neumes latins. C'est le signe d'une élévation de la voix par rapport au degré de la note précédente.

La combinaison de l'accent grave et de l'accent aigu est le principe de la notation neumatique latine. Il doit en être de même ici. Mais nous avons en outre un signe, le *parouïk*, l'accent circonflexe, qui semble être un corps simple dans la chimie musicale plutôt qu'un composé.

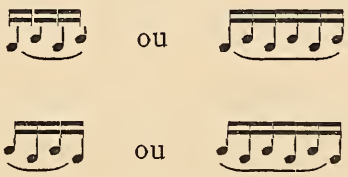
La double combinaison du *bouth* et du *checht* va donner naissance à deux signes :

1° Le *pouch*, mot arménien qui signifie *épine* et qui procède du *bouth* suivi du *checht :* il représente vraisemblablement deux notes montantes et, autant qu'on est autorisé à le croire par le grand nombre d'exemples que l'on en a, une quarte ascendante : la mélodie arménienne commence souvent par cet intervalle. Ce qui est certain, c'est que le *pouch* représente toujours deux notes dont la seconde est la plus élevée.

2° Le *kourr* (signification du mot : *épais*) a un résultat opposé. Il réunit deux notes, dont la première est plus haute et la seconde plus basse : c'est la combinaison du *checht* suivi du *bouth*. Mais nous ignorons quel intervalle ce neume représente.

Dans les autres signes de notre tableau, il en est encore quelques-uns dont nous connaissons la signification. Mais il faut avouer que l'étymologie est la raison d'être de la signification musicale que nous leur attribuons.

Khagh veut dire *fleuri :* ce sens est précisé par le composé *vernakhagh : fleuri dans le haut*, et *nerknakhagh : fleuri dans le bas.* Il semble bien que nous soyons en présence de signes rappelant notre trille, c'est-à-dire, suivant le sens et le développement du neume, de l'une des réalisations suivantes :



D'après la comparaison des textes anciens avec les mélodies que la

tradition a conservées, Komitas pense que peut-être le signe appelé *thour* indique deux notes descendantes dont la première porterait une légère impulsion de la voix.

Le signe appelé *sour* serait la formule d'un mouvement contraire.

Ces solutions sont très hypothétiques.

L'étymologie et la comparaison des textes avec les mélodies traditionnelles nous laissent supposer que le signe qui a nom *ʒark*, c'est-à-dire : *choc*, pourrait représenter deux notes dont la première, soit plus haute, soit plus basse que la seconde, aurait sur celle-ci l'effet d'une petite note brève.

Ainsi ou

Et c'est tout ce que nous savons de l'ancienne notation arménienne.

Des signes appelés *khosrowaïn*, *houhaj*, *pathouth*, *benkordj*, *ekordj*, *dʒakordj*, *menkordj*, etc., nous ignorons et la signification du mot, et la réalisation de la formule.

Pour d'autres, les lexiques nous apprennent que *dʒounk* veut dire *genou*, que *tacht* signifie *baquet*, mais la musicologie n'y gagne guère.

C'est sur cet aveu d'impuissance que nous devons clore cette série de signes.

B. — La série III B comprend des signes redoublés à signification inconnue. Le dernier, le *qarqach*, est peut-être la succession du *vernakhagh* et du *nerknakhagh* : c'est là tout ce que nous pouvons en dire.

C. — Les signes de la série III C sont caractérisés par l'adjonction d'un, de deux ou de trois points au *pouch* et au *tacht*. Komitas inclinerait assez logiquement à voir l'adjonction de deux notes au signe primitif, en vertu d'un procédé de composition dont le *scandicus* sangallien est chez nous un exemple. En tout cas, les signes de cette catégorie ont dû entrer assez tard dans la pratique des manuscrits.

D. — La série III D comprend les signes juxtaposés : nous les donnons simultanément et à l'état de division, et c'est tout ce qu'il est possible de connaître d'eux.

E. — La série III E nous donne groupés par deux ou par trois, mais indépendants les uns des autres, quelques signes que nous avons déjà rencontrés isolés dans les séries précédentes.

Augmenter dans chaque série le nombre des signes qui en relèvent, donner à chacun d'eux un nom différent, obtenir un ensemble de 85 signes, et cette série d'opérations représentera l'ensemble assez mystérieux de l'ancienne notation liturgique arménienne.

La commune tradition et un texte de l'historien Ghéragos de Gand-

sac attribuent l'introduction de ces signes à Khatchatour, vardapet de Daron, au douzième siècle. Auparavant, on se transmettait les mélodies liturgiques oralement. Il est très vraisemblable qu'il en fut encore de même après l'innovation de Khatchatour, car ces signes, bien qu'ils soient encore en usage aujourd'hui dans certains centres arméniens, méritent, comme les neumes au temps de Guion l'Arétin, d'être comparés à un puits sans corde, dont les eaux, pour abondantes qu'elles soient, ne sont d'aucun usage.

Chaque signe, pris isolément, se résolvait par une formule dont les notes constitutives ou bien se groupaient sur une même syllabe ou se divisaient sur plusieurs. Cette formule devait vraisemblablement varier selon le mode de la pièce où elle était employée. La valeur de chaque formule est donc vraisemblablement en relation avec le mode.

Deuxièmement, la suite des formules est elle-même en relation avec le mode de la mélodie, et les auteurs, comme Tentessian, nous apprennent qu'indépendamment des lettres modales, on peut reconnaître le mode à la succession des formules.

Tel est l'enseignement des musicistes arméniens. Malheureusement, dans la pratique, les choses ne sont ni si simples, ni si claires. Ce serait trop heureux si nous connaissions, même par approximation, la valeur propre à chaque formule. La théorie n'est ici que l'expression d'un désir, et nous avons dit plus haut tout ce qu'on sait sur la signification de quelques-uns de ces signes. Ce qui doit être vrai pourtant, c'est que cette signification varie avec le mode. Si les intervalles d'un même signe, le *bouth* par exemple, sont dans un rapport constant, ils peuvent se placer indifféremment sur les degrés de l'échelle tonale. Il peut être vrai également que l'enchaînement des formules soit caractéristique du mode : les neumes latins sont, croyons-nous, dans ce cas. Mais ce qu'il faut retenir comme conclusion, c'est que, si l'ancienne notation arménienne peut servir de moyen mnémonique pour se remémorer une mélodie connue, elle est insuffisante pour en faire connaître une nouvelle.

(*A suivre.*) PIERRE AUBRY.

LA SAISON MUSICALE 1901-1902

Avant de commencer l'examen des concerts de la saison dernière, je voudrais faire observer que nous traversons à l'époque actuelle une crise de désarroi artistique, d'inquiétude aiguë. Etudier les causes de cette crise serait peut-être inutile ; on peut l'attribuer à un commencement de réaction subite et violente contre l'influence de Wagner et celle de César Franck aussi bien qu'à l'accroissement simultané du nombre des compositeurs français et de leur volonté de produire des œuvres réellement nouvelles qui soient en même temps des manifestes d'un art personnel.

Mais ce qui est avant tout important, ce n'est point d'étiqueter le mal, c'est d'y proposer un remède.

Constatons d'abord que les programmes des concerts que nous allons étudier se ressentent de cet état de choses ; je défie qui que ce soit de formuler, d'après la liste des œuvres jouées à Paris en 1901-1902, une opinion quelconque sur les courants d'opinions musicales, voire même d'y découvrir un tel courant. Cette incertitude dans le choix des œuvres qu'il faut faire entendre au public soulève une autre question. Le chef d'orchestre subit-il absolument la tendance générale ou peut-il la diriger ? en d'autres termes, les chefs d'orchestre parisiens sont-ils responsables de l'état de choses actuel, ou ne sont-ils que le reflet passif d'une orientation ou plutôt d'un manque d'orientation du goût ? Je crois que les deux hypothèses se peuvent admettre, et les conclusions que l'on peut tirer de l'une ou de l'autre sont au fond les mêmes.

Le principal défaut de nos faiseurs de programmes comme de notre public, c'est parfois le manque de curiosité, toujours ou presque toujours le manque de méthode. Pour porter remède au premier point, il serait utile de rénover le répertoire en empruntant largement, d'une part aux œuvres nouvelles, d'autre part aux œuvres anciennes dont une grande partie est délaissée au profit de quelques-unes. Pour le second point, il faudrait orienter les programmes de façon qu'ils offrent de larges courants parallèles, par exemple dans l'ordre historique préconisé par M. d'Indy (histoire de la symphonie, de l'oratorio), ou par ordre d'écoles. En suivant simultanément une telle succession double ou triple, on éviterait la monotonie, chaque séance serait étroitement rattachée à toutes les autres, et l'intérêt en serait d'autant plus grand. On ferait enfin une part égale aux classiques, à nos jeunes compositeurs et à ceux de l'étranger.

Ces préliminaires, qui me dispenseront de toute conclusion, serviront aussi à établir l'esprit dans lequel je vais tâcher d'examiner les divers concerts de l'année musicale qui vient de finir.

I. — Concerts Lamoureux.

Les programmes des concerts Lamoureux ont dû être cette année singulièrement difficiles à composer. Telle est tout au moins l'impression que l'on a, pour peu que l'on considère l'énorme quantité d'œuvres très connues qui y figurèrent. Certes, l'idée de donner par ordre chronologique les symphonies de Beethoven est respectable, si elle n'est pas neuve. Mais lorsqu'à cette série viennent s'ajouter deux auditions supplémentaires de la neuvième, puis encore les troisième, cinquième, sixième et septième symphonies, soit quinze en tout, on ne peut s'empêcher de trouver que c'est beaucoup. Je ne parle que pour mémoire des ouvertures classiques et des morceaux de Wagner, toujours les mêmes, que l'on est depuis longtemps habitué à trouver au programme des séances du Nouveau-Théâtre. Je pense qu'à propos des œuvres auxquelles je viens de faire allusion, il me suffira de dire que l'exécution a été, en général, remarquablement bonne, mais que deux très médiocres auditions du premier acte de *Tristan* ont fait exception à la règle. Ce que je voudrais, ce serait que l'on pût entendre, de Beethoven et de Wagner, des pages moins souvent répétées ; par exemple, le *Christ aux Oliviers* et la *Fantaisie* op. 80 pour piano, orchestre et chœurs, d'une part ; de l'autre, des fragments de *Parsifal*, que l'on ne peut entendre ici qu'au concert, et la *Cène des Apôtres*.

En dehors des deux grands maîtres déjà nommés, il me semble qu'il y avait une voie tout indiquée : le triomphal succès des *Danses Polovtsiennes* de Borodine et de la *Scheherazade* de Rimsky-Korsakoff ne devait-il pas orienter plus franchement M. Chevillard vers cette merveilleuse école russe que son orchestre interprète si bien ? Le public eût certes accueilli avec plaisir *Sadko, Antar* et *Thamar ;* en plus de ces œuvres déjà connues, il en est d'autres que l'on ne devrait pas plus longtemps négliger. Rimsky-Korsakoff a écrit, outre l'ouverture de la *Grande Pâque russe* qui devait être jouée cette année, des symphonies, une *Fantaisie* sur des thèmes serbes, et un *Conte féerique* pour orchestre. Glazounow et Dargomjryski sont peu connus de nous ; Borodine a laissé deux symphonies, voire même une troisième qui fut achevée par Glazounow. N'y a-t-il pas là, suivant un cliché connu, une mine encore presque inexploitée ? Certes, je trouverais préférable que l'on jouât, avant toute chose, les œuvres des jeunes compositeurs, et des compositeurs français. On verra que la besogne accomplie par M. Chevillard, à ce point de vue, est loin d'être négligeable ; malheureusement, ses efforts sont forcément restreints par le besoin de satisfaire son public payant, et il est obligé de procéder avec beaucoup de prudence. La masse, somme toute, s'intéresse d'une façon assez inégale aux belles tentatives des artistes français les plus spontanés :

compositeurs et pédagogues officiels, journalistes trop officieux et fruits secs de la composition tombés dans la critique semblent s'entendre pour entraver la vulgarisation de toute œuvre nouvelle : certain compte rendu de *Pelléas*, publié dans le plus populaire des journaux français, en fait foi, pour ne citer que celui-là. Les compositeurs russes sont moins gênants pour nos pontifes ; alors pourquoi ne pas répandre moins parcimonieusement leurs œuvres parmi nous ? Les auditeurs y trouveraient tous leur compte : cette musique est en général pittoresquement intéressante, et peut par là plaire au gros du public; quant aux musiciens, ils se documenteront d'abord, et ils connaîtront des œuvres conçues d'après des formules plus nouvelles, et dont l'orchestration ingénieuse et les infinies trouvailles rythmiques peuvent être étudiées avec fruit par tous. L'orchestre de M. Chevillard me paraît bien désigné pour continuer d'une façon ample et méthodique une vulgarisation déjà ébauchée ces dernières années.

Il me faut maintenant parler, sans plus tarder, des œuvres modernes exécutées au cours de la saison dernière. Je suis heureux de rappeler la belle part faite à M. Dukas, dont la *Symphonie* et l'*Apprenti sorcier*, admirablement interprétés, ont été chaudement applaudis. Un fragment du *Chant de la Cloche* de M. Vincent d'Indy a aussi été joué avec un vif succès ; c'était le deuxième tableau, que M. Lamoureux nous avait déjà fait entendre il y a quelque temps. J'espère qu'un jour ou l'autre, un nouveau fragment trouvera, à défaut de l'œuvre entière, place au programme. Rappelons encore le finale d'*Armor* de S. Lazzari, déjà joué dans la même salle, peu de mois auparavant, par l'orchestre de la Société Nationale, et la *Symphonie* de Lalo.

Quant aux œuvres inédites, on en trouve un assez grand nombre. En première ligne, un fragment de la *Vision du Dante* de M. Brunel, l'œuvre couronnée par la ville de Paris et exécutée en entier pour la première fois, le 30 novembre, par l'orchestre Chevillard. Ensuite, un cycle de mélodies de M. Georges Hue, *Edith au col de cygne*. J'ai tout particulièrement goûté cette œuvre de conception simple et large, de structure solide et profondément dramatique, et j'aimerais, si j'en avais la place, à l'analyser en détail. Je voudrais aussi parler longuement des *Nocturnes* de M. Debussy, rendus doublement intéressants par la place que le jeune compositeur est en train de conquérir si rapidement ; mais ces *Nocturnes* ayant été étudiés par M. J. Marnold, d'une façon magistrale et complète, dans le *Courrier Musical*, je me contente de renvoyer mes lecteurs à cette remarquable série d'articles.

Parmi les autres œuvres nouvelles, je citerai le *Madrigal* de Fauré, excellemment rendu par le quatuor de la Scola ; un *concerto* pour violon de M. Jacques Dalcroze, dont je n'ai pas compris les intentions ; un *prélude religieux* de M. Lacombe, assez froid et inutile à mon avis ; deux très insignifiantes mélodies de M. de Saint-Quentin et enfin *A la lumière*, de M. Henri Busser. L'audition de ce dernier morceau a été un peu tumultueuse, sans qu'on ait pu nettement discerner si c'était l'œuvre

ou l'interprète que le public sifflait. Les amis de Mlle Hatto et ceux de M. Busser sont là-dessus d'un avis opposé.

Je ne puis que mentionner la belle exécution de la symphonie de Franck, celles de la *Dante-Symphonie* de Liszt et de la valse de *Mephisto*, toujours amusante à entendre. Moins intéressante est la filandreuse *Symphonie pathétique* de Tschaikowsky, pour laquelle M. Chevillard semble nourrir une inexplicable sympathie, à tel point qu'il la joua deux fois. Je trouve encore aux programmes les noms de Saint-Saëns, de Massenet, de Delibes et de Mme Augusta Holmès.

M. Weingärtner est venu diriger deux concerts ; l'un était consacré à l'œuvre de Berlioz, et il était annoncé que M. Hermann Ritter jouerait la partie d'allo de *Harold* sur la *viola alta*, instrument de son invention, à cinq cordes et « d'un son très intensif ». Sans vouloir diminuer en rien les mérites de M. Ritter, on peut se demander si cette *viola alta* ne se rapproche pas de certaine *viola pomposa* inventée jadis par un nommé Jean-Sébastien Bach, et qui portait cinq cordes accordées *ut-sol-ré-la-mi*. L'autre concert Weingärtner comprenait trois symphonies de Mozart, de Schubert et de Brahms ; il eût été piquant d'entendre l'excellent et très exubérant capellmeister diriger la symphonie de C. Franck, celle de Chausson ou celle de V. d'Indy, œuvres qu'il n'ignore certainement pas, malgré certaines insinuations évidemment malveillantes et, je l'espère, injustifiées.

Pour achever ce sommaire aperçu de la saison des concerts Lamoureux, il me reste à parler des virtuoses et des chanteurs qui ont prêté leur concours aux diverses séances de l'année. MM. Hayot, Sechiari, Soudant, Boucherit et Hugo Heermann sont assez connus pour qu'il soit inutile de leur décerner des *satisfecit*. M. Sauer s'est fait entendre. M. Fröhlich débuta avec succès devant le public parisien ; Mlle Vicq, une jeune cantatrice déjà entendue au Nouveau-Théâtre, a délicieusement interprété un air de Mozart ; Mme Raunay, Guillen inoubliée, retrouva son coutumier succès, et la grande artiste Marie Bréma fut justement fêtée. Parmi les pianistes je citerai le tumultueux Marc Hambourg et l'acrobate Rosenthal d'une part, de l'autre Mlle Landowska dont le jeu fin et intelligent me plut beaucoup.

Puisque je suis sur ce chapitre, je risquerai une observation d'ailleurs générale. Il est indubitablement bon d'accorder aux virtuoses du dehors la plus large des hospitalités, mais il en est d'autres qui ne mériteraient pas moins d'être entendus à Paris. Il est étonnant et déplorable que des artistes tels que Ricardo Viñes et Mlle Selva, pour ne citer que ces deux noms, n'aient pas encore été entendus au Nouveau-Théâtre ni au Châtelet. En ouvrant les portes aux jeunes solistes, on aurait l'occasion d'exécuter une foule de belles œuvres modernes que les virtuoses habitant l'étranger ignorent et que beaucoup d'autres dédaignent, et on ferait ainsi d'une pierre deux coups.

Pour longue qu'elle soit, l'énumération de mes *desiderata* n'est pas complètement achevée : M. Chevillard est un fervent admirateur de Schumann ; pourquoi donc joua-t-il si parcimonieusement ses œuvres

et ne nous fit-il pas même entendre le *Paradis et la Péri* qu'il nous avait promis ? Et César Franck, ne méritait-il pas de figurer plus souvent sur les affiches des concerts Lamoureux ? Au Conservatoire on joua *Rédemption ;* les jeunes artistes tels que P. Brand, Sechiari, Oliveira et bien d'autres font au maître une place de plus en plus large, et l'heure me paraît venue où sa musique doit se placer à côté de celle de Beethoven, de Schumann et de Wagner pour la variété et la fréquence des exécutions. Le public vient à elle, et c'est à tous les musiciens qu'il appartient de la faire arriver jusqu'au public. Si j'ai accumulé à cette place des critiques de toute sorte, si j'ai signalé en bloc toutes les lacunes que je désirerais voir comblées, c'est d'abord, comme je le disais au commencement de cet article, parce que j'estime qu'il est à l'heure actuelle besoin d'un effort méthodique et prolongé, et que cet effort sera profitable non seulement aux musiciens, mais encore à tous les auditeurs ; et il est bon que chacun cherche la solution qui remédiera à l'incertitude actuelle. Ensuite parce que l'orchestre de M. Chevillard est, somme toute, celui dont on peut attendre le plus, justement parce qu'il a déjà beaucoup donné. Je ne reviendrai plus, dans le cours de cette étude, sur les précédentes observations, qui sont destinées, dans ma pensée, à la généralité de nos chefs d'orchestre.

II. — Concerts Colonne.

On a pu adresser bien des critiques à M. Colonne, mais certes on ne saurait lui faire le reproche de manquer d'initiative : cette année encore, ses programmes sont très suffisamment variés, et à ce point de vue-là, le chef d'orchestre du Châtelet l'emporte sur son concurrent du Nouveau-Théâtre. De premières auditions il y en eut, à vrai dire, fort peu, et je ne vois guère à signaler qu'une *Fantaisie* pour piano de M. Aubert, un poème symphonique de M. Pierné et enfin un *Adonis* de M. Théodore Dubois. Je n'insisterai pas sur cette dernière œuvre, qu'une notice thématique agrémentée de *dix-sept* exemples de musique notée a la prétention d'analyser. M. Théodore Dubois, du haut de son siège directorial, n'a évidemment que faire de l'opinion des critiques, et il continue.

Mais, outre ces trois œuvres inédites, il y eut des concerts à programmes spéciaux dont je parlerai plus loin, et d'un autre côté nous pouvons constater qu'une ample place a été faite à l'école française moderne. De Lalo on a pu entendre le *Concerto* pour violon, la *Symphonie* en *sol* mineur et la *Rhapsodie norvégienne*; la *Symphonie* de Chausson a été exécutée d'une façon très satisfaisante, et il faut également signaler les auditions des préludes de l'*Ouragan*, des *Impressions d'Italie* et de la *Symphonie* de Boelmann. Des œuvres de M. Saint-Saëns (pas toujours les meilleures) ont figuré en bonne place à plusieurs concerts : je mentionnerai particulièrement *Africa*, une jolie page admirablement jouée par Mme Roger-Miclos, et le *Concerto* pour violoncelle, qui trouva en M. André Hekking un interprète absolument hors de pair.

Enfin M. Colonne a été le seul, cette année, à faire entendre un nombre important d'œuvres de César Franck : les *Variations symphoniques* avec M. R. Pugno, deux auditions très remarquables de la symphonie en *ré*, deux de *Psyché*, et enfin le morceau symphonique et l'air de l'Archange de *Rédemption* (ce dernier assez inintelligemment chanté d'ailleurs), voilà une liste tout à l'honneur de M. Colonne, et il serait à souhaiter que tous suivissent son exemple.

La courte incursion que tenta le chef d'orchestre du Châtelet dans le domaine de la symphonie ancienne n'était pas sans intérêt : elle était tout au moins curieuse, quoique forcément très incomplète. Citons les noms de Gossec, de Méhul, d'Hérold, de Weber et de Bizet, qui figurèrent au programme, chacun pour une symphonie; j'eusse été ravi d'entendre aussi, à titre documentaire, une de ces symphonies d'Eberl que la critique de l'époque, après la *Symphonie Héroïque*, proposait pour modèle à Beethoven.

Je me borne à énumérer les autres œuvres importantes jouées au cours de la saison. En première ligne il faut citer la *Cantate de Pâques* de Bach, les nombreuses œuvres de Berlioz qui figurent chaque année aux programmes du Châtelet, des fragments de Wagner et des symphonies de Beethoven, de Schumann et de Mozart, toutes plus ou moins du fonds commun des grands concerts. Mais il est deux séances sur lesquelles je tiens à insister un peu. La première est le festival de musique russe donné au mois de mars, et où l'on entendit une symphonie de Glazounow, une page inédite d'Arensky, la *Fontaine de Bachtchisaraï*, une ouverture de l'inévitable Rubinstein et une *Cosatchoque* de Dargomjryski, le moins connu en France des grands compositeurs russes, quoique ses compatriotes le tiennent en singulière estime. Au même programme, deux chansons de Rimsky-Korsakoff, interprétées par Mme de Gorlenko Dolina, qui devrait bien nous chanter, quelque jour, la *Princesse endormie* de Borodine, ou encore la *Reine de la mer*.

L'autre concert dont je veux parler fut dirigé par Felix Mottl; il offrait un intérêt tout particulier. D'abord il était instructif d'étudier la façon dont le grand capellmeister dirige les concertos... Je ne saurais dire la souplesse et la précision avec lesquelles la baguette de M. Mottl suit l'archet du soliste et fond la ligne mélodique avec le tissu de l'accompagnement orchestral ; comme un concerto moderne (de M. Saint-Saëns) et un ancien (de Haendel) figuraient au programme, on a pu apprécier de façon très complète la haute technique d'un chef surtout connu pour sa façon de diriger les œuvres dramatiques. Ensuite une importante scène d'une œuvre de Peter Cornélius, *Gunnlaed*, était entendue ce jour-là pour la première fois. Le programme nous prévenait que l'auteur avait été un fervent admirateur de Wagner, et on s'en aperçoit d'ailleurs fort bien en écoutant sa musique. Il est regrettable que l'analyse complète du drame ne nous ait pas été donnée par la même occasion, car il est assez difficile de dire quoi que ce soit de l'œuvre telle qu'elle a été présentée ; les défauts, plus que les qualités, m'en ont paru

visibles : par exemple, le procédé monotone qui consiste à faire répéter par l'orchestre la fin des phrases vocales ; ou encore la complexité du travail thématique, naturellement inintelligible pour quiconque ignore la genèse de tous les motifs. Quant au style poétique, il m'a paru calqué sur celui des Eddas. Enfin, M. Mottl nous fit applaudir au même concert son orchestration de la *Bourrée Fantasque* de Chabrier.

Ajoutons quelques mots sur les virtuoses. M. Oliviera a remporté un grand succès au concert Mottl dont je viens de parler. MM. Pugno, Diemer, Risler, de Greef et Jacques Thibaut sont des artistes dont la réputation n'est plus à faire. J'ai déjà dit le bien que je pensais de M. André Hekking, artiste admirable issu d'une famille qui compte à l'heure actuelle deux autres solistes de premier ordre. Je ne crois pas avoir encore entendu de violoncelliste dont le jeu soit aussi pur, aussi simple et aussi musical, et je suis heureux de dire ici le plaisir que j'ai éprouvé. Quant aux étrangers qui sont venus se faire entendre au Châtelet, je ne sais trop quelle opinion émettre sur eux. M. Willy Burmester, à qui le public fit regretter le choix malheureux d'un concerto de Spohr, est un bon violoniste, mais il ne m'a paru doué d'aucune qualité bien exceptionnelle : son jeu est pur, mais froid, de sonorité fine, mais mince. M. Gabrilowitch me semble appelé à briller dans les salons plutôt que dans les grands concerts, et puis, n'y a-t-il pas assez de gens qui savent interpréter Chopin, mais dont le tort principal est d'habiter Paris ?

Somme toute, la saison a été assez belle, et a pu donner satisfaction à tous. Peut-être aurais-je souhaité que M. Colonne nous donnât l'audition d'une œuvre de Vincent d'Indy, par exemple, faute d'œuvre plus nouvelle, le prélude et le finale de *Fervaal* joués l'an dernier; le public eût entendu avec plaisir ces belles pages de la partition si allègrement sacrifiée par la direction de l'Opéra-Comique. D'un autre côté, j'attends aussi bien de M. Colonne que de M. Chevillard l'accomplissement de certaines réformes dans les programmes futurs.

Je ne comparerai pas une fois de plus l'orchestre du Châtelet à celui du Nouveau-Théâtre. On sait que M. Chevillard pousse le fini de l'exécution à ses dernières limites, parfois au détriment de la souplesse orchestrale. M. Colonne, il est vrai, cisèle moins les œuvres classiques et celles de Wagner. Toutefois il est en réel et continu progrès. La musique de Berlioz est merveilleusement jouée par lui, et certaines œuvres modernes, notamment la *Symphonie* de Franck, bénéficièrent d'une très belle exécution.

III. — Concerts divers.

L'année musicale qui vient de finir a été féconde en tentatives nouvelles. Généralement parlant, les entreprises de concerts, qu'elles soient officielles ou privées, sombrent de façon assez rapide. Je ne crois pas qu'il faille déduire de là que le public s'en désintéresse *a priori*; il me semble plutôt que la faute en a été soit à une conception inexacte

du rôle que doit jouer une telle entreprise, soit à une composition ou à une réalisation défectueuse des programmes. Ni l'un ni l'autre de ces défauts ne s'est manifesté, à mon avis, pendant la première saison des concerts organisés, salle Humbert de Romans, par M. Victor Charpentier. On a beaucoup critiqué l'acoustique de cette salle, mais je crois bien que le mal est moins grand qu'on ne le dit, et j'ai pu me convaincre par moi-même qu'on y entend de façon très suffisamment nette.

Les programmes sont composés avec un intelligent éclectisme, et la nouvelle institution me paraît apte à rendre les plus grands services aux musiciens français, sans distinction d'école. Peut-être M. Charpentier aura-t-il de la peine à acclimater au concert M. Massenet, homme de théâtre avant tout; il n'en est pas moins vrai que les *Scènes alsaciennes*, les *Scènes pittoresques* et autres œuvres du même compositeur ont été bien accueillies par le public, d'ailleurs uniformément enthousiaste, quoi qu'il entende.

Généralement parlant, on peut dire qu'il est de toute utilité que le public manifeste des sympathies, des aversions et des préférences ; s'il reste passif, l'importance de toute audition est par cela même diminuée, sinon réduite à néant. Mais ceci n'est vraiment pas de la faute des organisateurs qui s'appliquent, eux, à faire beaucoup et bien. Les principaux compositeurs dont ils ont fait jouer des œuvres sont Vincent d'Indy, Camille Erlanger, Xavier Leroux, A. Bruneau, P. Vidal et Mme Holmès ; la plupart d'entre eux ont dirigé eux-mêmes leurs compositions, ce qui en général ajoutait à l'intérêt des séances. Je relève aussi aux programmes le nom de M. Adalbert Mercier, un très jeune compositeur qui m'a paru bien doué. Parmi les plus importantes œuvres entendues, je citerai : de M. X. Leroux, les *Perses*, un fragment de *Vénus et Adonis*, et deux pièces inédites, les *Enfants pauvres* et l'*Infidèle en terre ;* de M. Erlanger, certaines des *Chansons russes* pas assez connues du public, le beau prélude du 3e acte du *Juif Polonais*, non encore joué au concert, et la *Chasse fantastique de saint Julien l'Hospitalier;* de M. Vincent d'Indy, *Saugefleurie* et la *Forêt enchantée ;* de M. Gustave Charpentier, les *Impressions d'Italie.* Cette liste très sommaire donnera une idée de l'importance du rôle que les concerts Victor Charpentier sont appelés à jouer, pour peu que le jeune organisateur continue aussi bien qu'il a commencé. Je ne pense pas que le public fasse défaut à ces séances; le prix des places est abordable, on y entend souvent de très belle musique, et j'espère avoir à enregistrer, la saison prochaine, de bonne besogne et de grands succès.

Il se joue à Paris, bon an, mal an, pas mal de musique de chambre, souvent de l'excellente, parfois de la nouvelle. Malheureusement il y en a trop pour que j'en puisse parler ici, même sommairement. Je veux pourtant constater que les séances sont, en général, de plus en plus ouvertes aux œuvres modernes ou peu connues ; plus les jeunes virtuoses avanceront dans cette voie, et meilleurs seront les services qu'ils rendront à la cause de la musique. Le grand défaut de tous ces concerts,

si défaut il y a, c'est que fatalement on y joue très souvent certaines œuvres, jamais certaines autres. Par exemple, on n'a pu entendre cette année, sauf erreur, aucun trio de Franck. Une institution où la musique de chambre serait représentée d'une façon systématique avait donc son utilité. Je n'ignore pas les séries de concerts donnés par les quatuors Parent, Fernandez, Geloso, et tant d'autres, où l'on trouve précisément la méthode que je souhaite. Mais bien des causes viennent en restreindre, sinon l'intérêt, du moins l'action sur le public. Je ne mentionnerai que le manque de publicité d'une part, et de l'autre l'impossibilité pour les artistes de jouer un nombre indéfini d'œuvres diverses nécessitant un travail somme toute long et, en fin de compte, mal rétribué matériellement. La « Nouvelle Société Philharmonique », fondée cette année, me semble, en principe, réunir de très bonnes conditions d'utilité et d'intérêt : non seulement il s'y joue quantité de pièces instrumentales et vocales aussi diverses qu'on le peut désirer, mais à chaque séance ce sont de nouveaux artistes qui se font entendre. Il y en a trop pour que je les énumère : beaucoup sont célèbres, la plupart étaient bons, il y en eut peu de médiocres. Je ne puis davantage tenter une analyse des programmes, très variés je l'ai dit, parfois touffus, mais intéressants en général. Malheureusement pour nous, je ne crois pas que la société dont je parle ait exactement les tendances qu'on souhaiterait lui voir : dirigée et patronnée par des étrangers, elle ne me semble pas, pour le moment, suffisamment ouverte aux compositeurs et même aux virtuoses français. Une critique analogue peut s'appliquer au choix des programmes, conçus parfois d'une façon assez peu en harmonie avec nos goûts et nos idées. Ces réserves faites, il n'en demeure pas moins vrai que la nouvelle société s'annonce comme pouvant faire beaucoup, et il ne faut pas n'en voir que les défauts, ni la juger seulement d'après sa première année d'existence.

Cette revue de la saison musicale est très sommaire, très incomplète. Il me faudrait, pour bien faire, parler de la Société Nationale ; mais étant donné que celle-ci ne fait entendre que des œuvres inédites, la courte énumération à laquelle je devrais me borner ici serait sans intérêt. Quant aux séances de la *Scola*, elles occupent à l'heure actuelle une belle place dans le mouvement musical français ; mais il n'appartient pas à ce journal d'en faire le blâme ni l'éloge.

M.-D. Calvocoressi.

Le Gérant : Rolland.

Librairie H. Oudin, 10, rue de Mézières, Paris.

Huitième Année | N° 11 | Novembre 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

Cours théorique et pratique de chant grégorien (suite) . . . . . A. Gastoué.
Henry Dumont (suite). . . . . H. Quittard.
Note sur des récitatifs israélites orientaux. . . . . J. Parisot.
A bâtons rompus. — Nos bons professionnels. . . . . J. de Muris.
Mois musical.
Encartage : Salve Regina, extrait des 4 Antiennes à la Vierge. . . Ch. Bordes.

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE CHANT GRÉGORIEN

PROFESSÉ A LA « SCOLA CANTORUM » DE PARIS

(*Suite*)

CHAPITRE VII

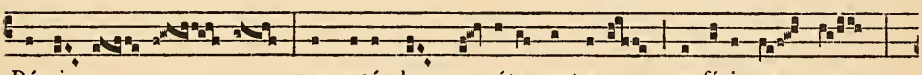
DU TRAIT

Le trait est un psaume chanté en tout ou en partie, à certains jours de pénitence, avant l'évangile.

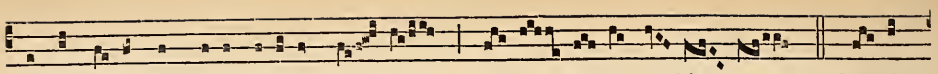
Il y a quelques traits pourvus d'une mélodie spéciale, mais se rattachant toujours aux deux tons suivants.

Traits

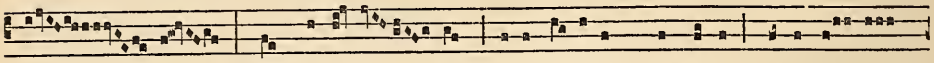
2e ton



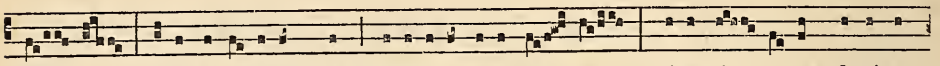
Dómi- ne, non secúndum pec-cáta nostra quæ fécimus nos :



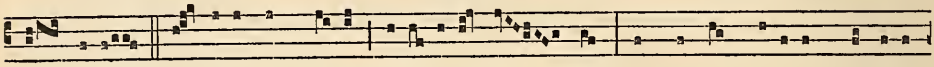
neque secúndum iniqui-tátes no- stras re- trí- bu- as no- bis. ℣. Dó-mi-



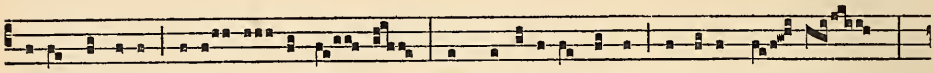
ne, ne memí-ne- ris iniqui-tátum nostrárum antiquá-



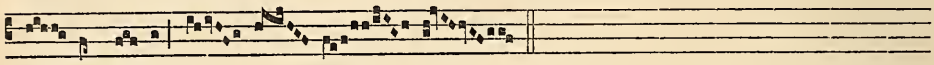
rum : ci-to antí-cipent nos mi-sericórdi-æ tu- æ, qui-a páu- pe-res facti su-



mus nimis. ℣. Adjuva nos, De-us, salu-tá-ris no- ster : et propter glóri-am nóminis

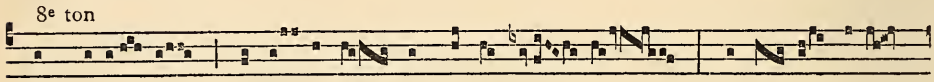


tu-i, Dómine, líbe- ra nos : et propí-ti-us esto peccátis no- stris,

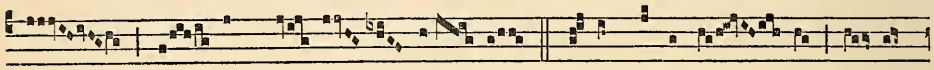


pro- pter nomen tu- um.

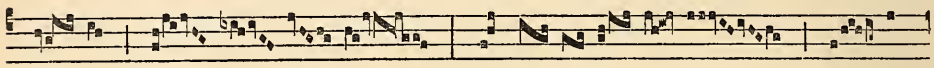
8e ton



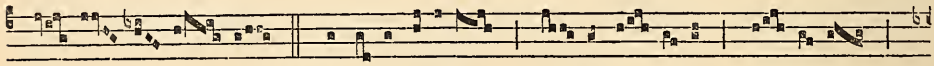
De profún- dis clamá- vi ad te, Dómi- ne : Dómi- ne, exáu-



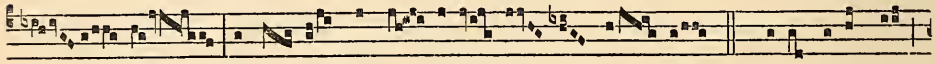
di vo- cem me- am. ℣. Fi-ant aures tu- æ in- ten-



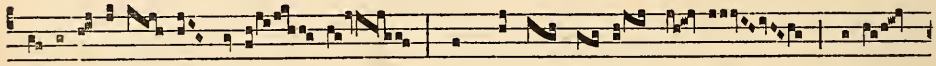
dén- tes in o- ra- ti- ó- nem ser- vi



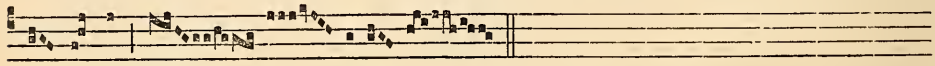
tu- i. ℣. Si i-niqui-tátes ob-servá- ve-ris, Dó- mi-ne :



Dómi- ne, quis su- sti-né- bit? ℣. Qui-a apud te



pro-pi-ti- á- ti- o est : et propter le- gem tu- am sustí-



nu- i te, Dó- mine.

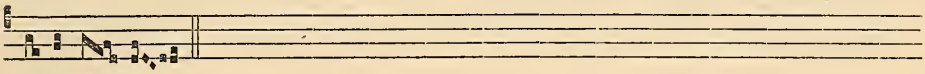
CHAPITRE VIII

DES RÉPONS

§ 1

Dans les répons de l'office de nuit, les versets suivent la règle des tons, comme les versets des antiennes ; voici le premier de ces tons ornés, avec intonation, médiante et finale. Nous ne donnons pas les autres tons, les offices où ils se trouvent n'étant généralement pas célébrés dans les églises ordinaires. On pourra les voir aux matines de Noël, de la semaine sainte et de l'office des morts.

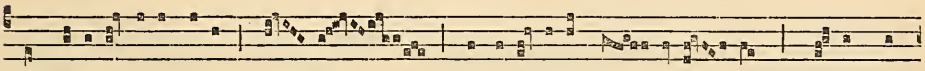
Glóri- a Patri, et Fí- li- o : et Spirí- tu- i San-cto. *Autre finale :* et Spirí-



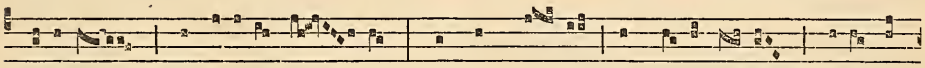
tu- i San-cto.

Il y a même, comme aux antiennes, des tons, des formules types, pour le répons lui-même, tons dans lesquels le compositeur a souvent puisé pour former d'autres mélodies.

Voici, de ce genre, et comme exemple d'adaptation des versets au répons, un timbre de répons de l'office pascal, du 3e ton.

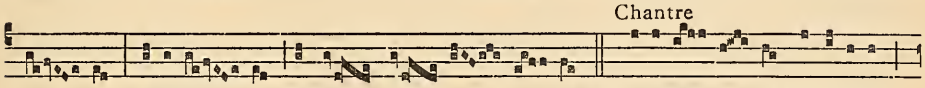


Congratu-lámini mihi, o-mnes qui di-lí-gi-tis Dó- mi- num, qui- a quem

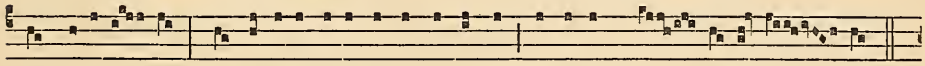


quærébam appáru-it mi- hi : * Et dum fle- rem ad monuméntum, vidi Dó-

Chantre

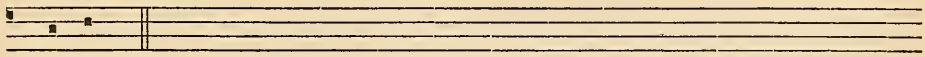


mi- num, allelú- ia, alle- lú- ia. ℣. Recedén- ti- bus discípulis,



non rece-dé- bam, et amóris ejus igne succénsa, ardébam de- si-dé- ri- o.

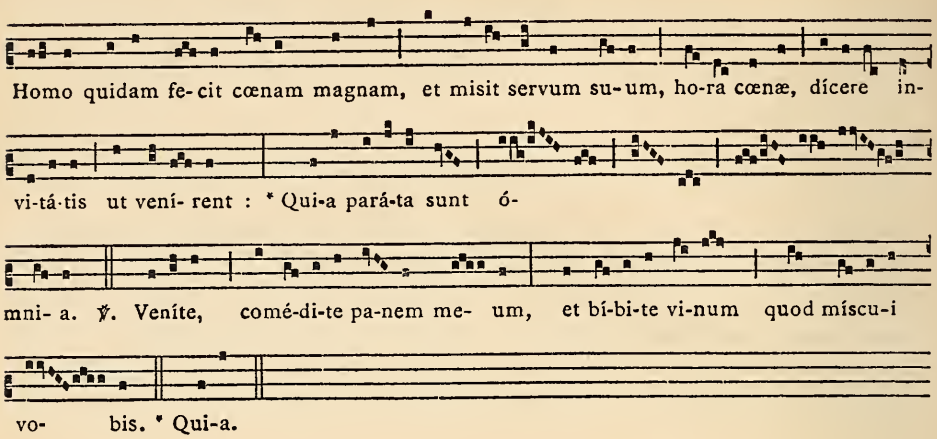
Chœur



* Et dum, etc.

Il y a des répons avec des mélodies de versets qui leur sont tout à fait particulières : ce sont généralement des compositions moins

anciennes, des xe, xie, xiie siècles, comme l'*Homo quidam,* souvent chanté aux saluts du Saint-Sacrement.

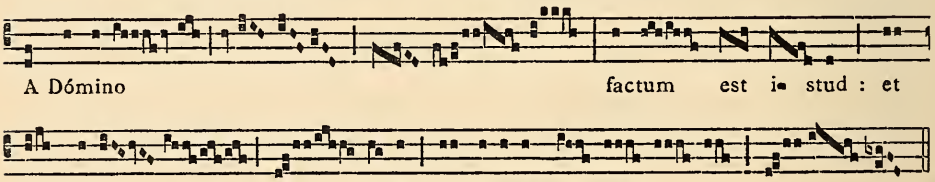


§ 2

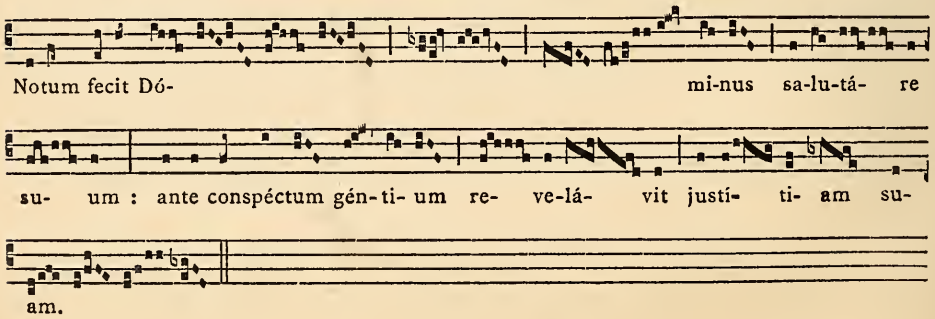
Ainsi que les autres répons, les *graduels* chantés à la messe ont leurs versets sur des mélodies analogues, mais ils ne suivent pas la règle des tons, dont on ne leur donne le numéro d'ordre que par analogie avec ceux-ci ; ces mélodies sont très ornées.

Voici celles qui sont le plus usitées dans le cinquième ton ; on remarquera que leurs intonations, teneurs et cadences, s'échangent en passant de l'une à l'autre :

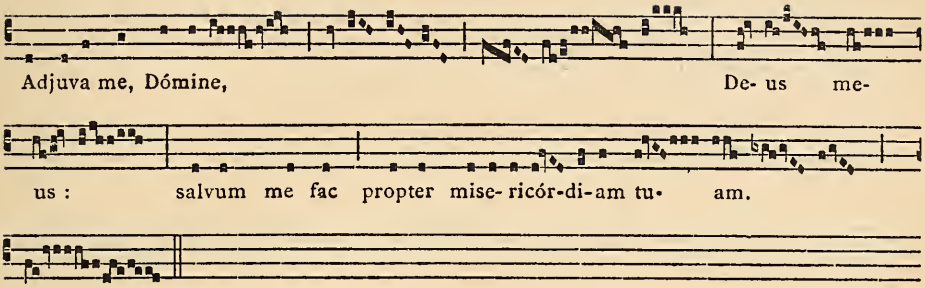
Verset du graduel de la seconde messe de Noël



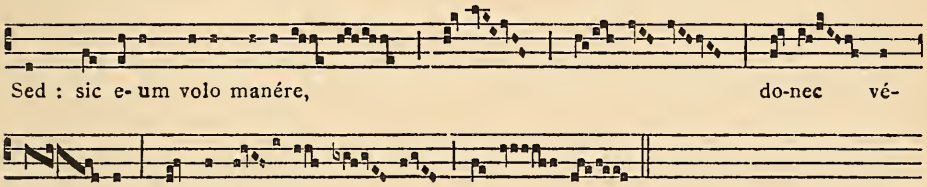
Verset du graduel de la troisième messe de Noël



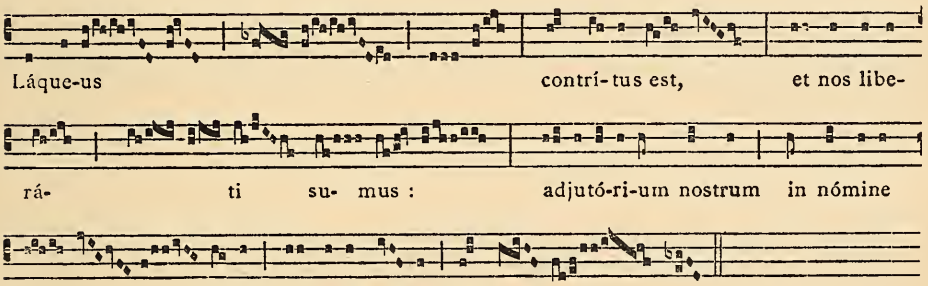
Verset de saint Étienne



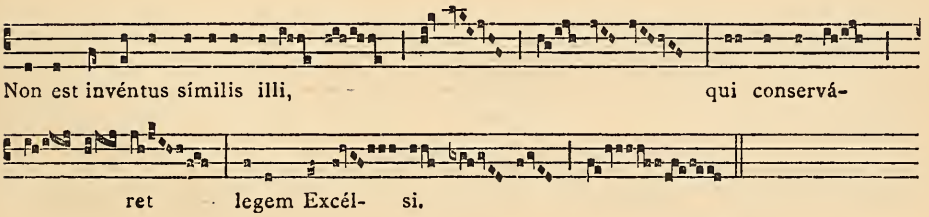
Verset de saint Jean



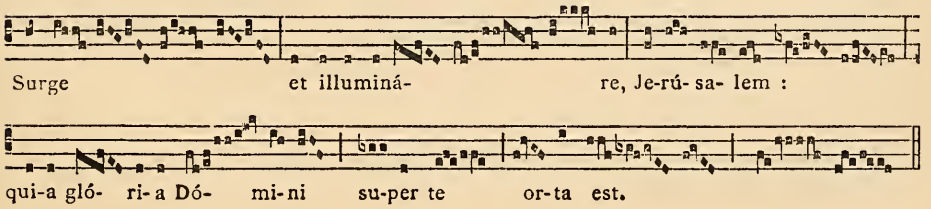
Verset des saints Innocents



Verset de saint Silvestre

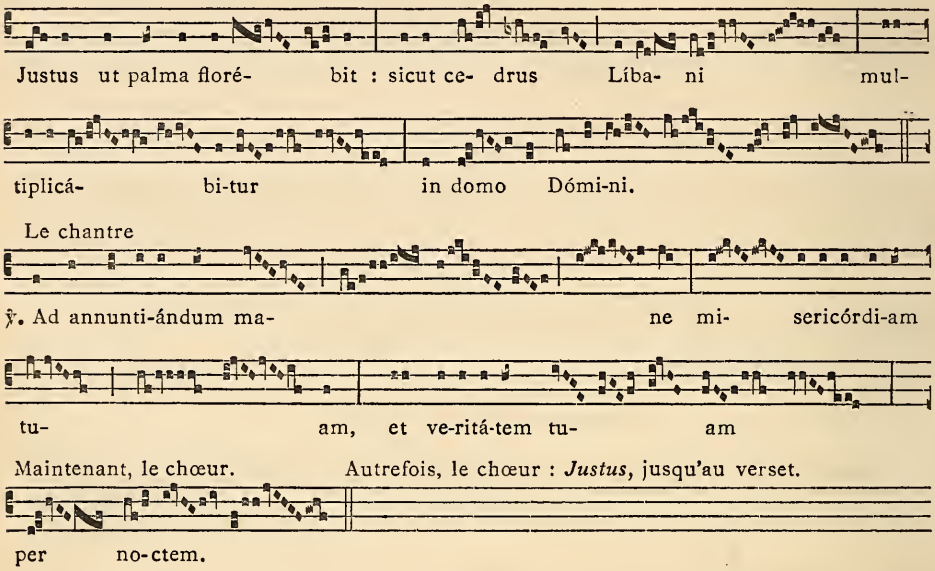


Verset de l'Épiphanie



L'usage, depuis de longs siècles, a prévalu de ne plus faire les répétitions responsoriales au graduel. Voici, en exemple des deux modes d'exécution, une mélodie-type des plus anciennes, qu'on rencontrera très souvent sur d'autres textes.

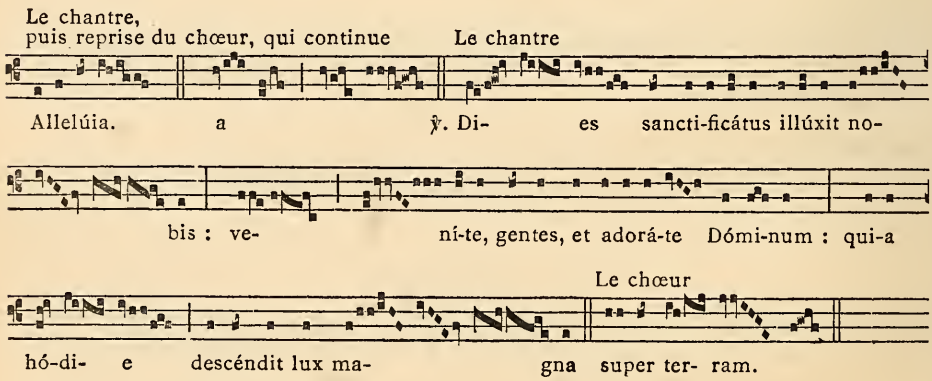
Autrefois, le chantre jusqu'au verset, puis reprise du chœur. Maintenant, le chantre *Justus;* chœur : *ut palma*, etc.



§ 3

L'*alleluia*, avec son verset, est également un répons.

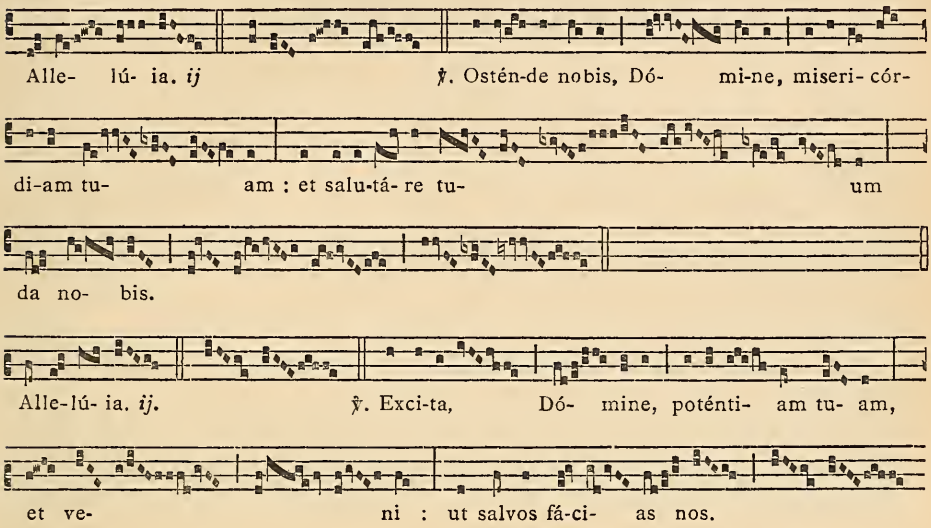
Voici les trois types mélodiques les plus anciens : le premier sert pour les textes alléluiatiques du temps de Noël-Epiphanie ; nous le donnons avec les paroles de la messe du jour de Noël.



Le chantre : *Alleluia;* le chœur : *a.....* [1]

1. Il serait mieux cependant que le chantre continuât le verset en entier, et que le chœur reprît aussitôt : *Alleluia.*

Le second et le troisième servent alternativement à tous les temps et principales fêtes de l'année ; les voici avec les paroles des 1er et 3e dimanches de l'Avent.



L'offertoire, maintenant formé d'un seul texte, était une antienne pourvue de versets, et se chantait comme à présent les répons, tout le temps que durait la marche des fidèles allant à l'autel faire leurs oblations. Il n'y a plus qu'à la messe des morts que cet usage soit conservé.

(*A suivre.*) A. Gastoué.

HENRY DU MONT

(*Suite.*)

On peut dès lors légitimement inférer que la plupart des grands Motets de 1686, à deux chœurs et cinq instruments, édités après la mort de Du Mont « par exprès commandement de Sa Majesté », avaient été écrits plusieurs années avant cette date, durant cette période qui s'étend de 1678 jusqu'à la retraite du maître [1]. J'en dirai autant pour ceux, de coupe et de composition semblables, que Brossard signale comme étant toujours demeurés manuscrits et dont nous avons encore quelques-uns. Tous ces morceaux, de dimensions considérables et relativement fort compliqués, sont trop nombreux pour qu'il ne soit pas rigoureusement nécessaire d'en étendre sur un long espace de temps la composition. Ce ne sont point les deux ou trois dernières années de la vie du vieux maître qui auraient pu suffire à cette tâche.

Car voici que l'heure de la retraite allait bientôt sonner pour ce vieillard dont l'activité féconde avait embrassé déjà un demi-siècle.

Fatigué sans doute de ses longs travaux, Du Mont, dès 1681, s'était démis des fonctions de maître de musique de la Reine. Il paraît la dernière fois avec ce titre au frontispice des *Motets* de 1681 : l'année suivante, les états inscrivent à sa place Guillaume-Gabriel Nivers, un des quatre organistes du Roi.

Deux ans plus tard Robert, son collègue, et lui cédaient la place à de plus jeunes artistes. Ils demandaient leur mise à la retraite, ne conservant, ainsi qu'avait fait autrefois Gobert, que le seul titre honorifique de

1. Motets | pour la Chapelle du Roy | *mis en Musique* | *par Monsieur* Dv Mont *abbé de Silly et Maistre de la* | *Musique de la dite Chapelle. A Paris...* | *par Cristophe Ballard... M.DC.LXXXVI (Imprimez par éxprès commandement de sa Majesté).* — 16 livres séparés. — Le recueil comprend vingt grands motets à deux chœurs et symphonie. Le titre n'est pas très explicite, ce qui fait que Fétis, qui évidemment n'avait jamais jeté un coup d'œil sur le texte de ces œuvres, s'est imaginé que ce recueil n'était qu'une réédition de celui de 1681, tandis qu'il renferme au contraire des compositions d'un genre très différent. « Il faut pour les exécuter, dit Brossard (notes du *Catalogue*), cinq voix récitantes (C.A.T.T.B.), cinq voix du grand chœur (C.A.T.T.B.) et cinq instrumens, sçavoir : deux dessus de violon, une Haute contre et une Taille de violon, une Basse de violon et une Basse continuë. Ainsy, il faut un aussi gros corps de musique que celle du Roy pour bien exécuter tout cela. Cependant, en rigueur, les cinq parties récitantes, deux violons, une basse de violon et la Basse continuë suffiroient. » Il est fâcheux que ces compositions importantes n'existent qu'en parties séparées, ce qui en rend la lecture impossible. Un manuscrit de Philidor, au Conservatoire, contient heureusement quatre motets du même genre qui permettent tout au moins de prendre une idée assez complète de ce style, assez éloigné de celui des œuvres précédentes, sinon dans son esprit, tout au moins dans ses développements.

« Compositeurs de la musique de Sa Majesté ». Le 16 mai 1683, après un concours très solennel auquel avaient été conviés tous les maîtres de chapelle du royaume qui croyaient pouvoir prétendre à cet honneur, leurs successeurs étaient désignés. Nicolas Goupillet, de Meaux, Guillaume Minoret, de Saint-Germain-l'Auxerrois, se partagèrent par moitié le semestre de Du Mont ; Pascal Collasse, batteur de mesure de Lulli, et Michel Richard de Lalande, organiste de Saint-Jean, à qui le roi s'intéressait tout spécialement, celui de Pierre Robert [1].

Pierre Robert avait encore plusieurs années à vivre; mais Du Mont n'allait pas jouir longtemps d'un repos qu'il avait bien mérité. Toujours titulaire de l'orgue de Saint-Paul, il s'était retiré dans cette maison de l'allée Saint-Pierre où la fabrique lui avait assigné un logement dès son admission à l'église, où il avait passé les premières années de son séjour, tout occupé du soin de sa gloire commençante, où il avait ramené de Maëstricht celle qui quelque temps avait partagé sa vie, où il revenait pour mourir.

Le 6 novembre 1683 il y faisait son testament, écrit tout entier de sa main, en pleine santé, ainsi qu'il l'atteste lui-même. Cette pièce vénérable, déposée sitôt après son décès ès mains de Me Denis-Gabriel Lange, notaire à Paris, existe toujours dans les archives de son successeur actuel.

La rédaction en est touchante par sa simplicité et par la piété sincère dont elle témoigne. Car c'est en aumônes et en pieuses fondations que le vieux maître emploie la majeure part des biens qu'il laissait. « Ie Henry Du Mont, dit-il, abbé de N. D. de Silly au diocèse de Séez en Normandie..., prie M. Robert Mercier prestre et maistre des enfans de chœur de l'église S. Paul à Paris, lequel i'ay tousiours connu pour mon fidèle et intime amy (en qui i'ay grande confiance) d'avoir la bonté d'exécuter de point en point le contenu de ce présent testament... »

Cet exécuteur testamentaire... « légataire universel de tout ce que ie possède en France, luy ayant mis entre les mains la clef de mon grand coffre où il y a dix mille livres tant en or qu'en argent monnayé... » devait répartir les charités du testateur selon ses indications, fort précises et très claires. L'église de Saint-Paul recevait 3000 livres pour l'établissement d'un service perpétuel en mémoire du compositeur et de sa femme qu'il avait tenu à faire participer aux bénéfices de ces dernières prières ; plus 1000 livres sans affectation spéciale. D'autres legs étaient attribués à trois confréries établies en la paroisse : 200 livres à la Confrérie de la Passion, 300 à celle du Saint-Sacrement et autant à celle de la Vierge pour laquelle Du Mont avait jadis à certains jours touché l'orgue. Les religieux de la Mercy « proche l'hostel de Guise » avaient

1. L'histoire et les péripéties de ce concours ont été amplement rapportées par tous ceux qui ont écrit sur la Chapelle royale. Tous ces récits sont tirés du *Mercure Galant* (avril et mai 1683), qui consacra plusieurs pages à cet événement. On y trouvera le nom de tous les concurrents et l'indication de ceux qui, après une première épreuve, furent retenus pour un nouvel examen. Lecerf de la Vieuville (*Comparaison de la musique française...* III) donne aussi quelques détails intéressants, à propos des mésaventures d'un des concurrents. Lesueur, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen.

1000 livres : les « petites escoles des pauvres garçons et filles » 300, la Charité « proche de ma demeure » 200. Quant aux religieux de Silly, leur abbé ne les oubliait pas. En se recommandant à leurs prières, il leur abandonnait tout ce que le fermier pouvait lui devoir.

Plusieurs donations particulières venaient ensuite : 300 livres à Mlle Agnès Lemoine (quelque gouvernante sans doute) ; 200 à Charlot, son souffleur d'orgue ; autant à son filleul, « fils du Suisse de Mgr de Ligny, évêque de Meaux ». Quant à Robert Mercier, outre l'argenterie en quantité assez considérable [1], il avait 2000 livres pour sa part : en plus « mes livres, ma musique et tout le meuble qui est dans ma chambre, sçavoir : un lit accomply sur lequel i'ay tousiours couché ; six chaises à dos et la grande chaire à reposer dedans ; mon grand coffre fort où est la susdite somme ; enfin ie luy donne tout le meuble qui est dans la maison, tableaux et instrumens de musique, tapisseries et mon tapis de Turquie qui est dans la salle. » Mercier, à ce moment-là, partageait le logis de son illustre ami, qui prie l'œuvre de Saint-Paul de le laisser jouir de la maison pendant six mois après son décès.

Du Mont prévoyait encore une somme de 1000 livres pour les frais de dernière maladie et de funérailles. Il voulait une cérémonie modeste : « simple, sans aucune tenture, désirant estre enteirré dans la mesme fosse, près la chapelle des fonds, où ma femme a esté enteirrée. »

Par cet acte, qui annulait toutes les dispositions prises antérieurement, il apparaît que la fortune du chanoine ne s'élevait qu'à 10.000 livres qu'il gardait chez lui. Cela semble peu, eu égard à l'importance des places et des bénéfices dont il avait joui. Mais n'oublions pas qu'il ne s'agit là que de ce que Du Mont possédait en France. Il n'est pas impossible, il est probable même qu'il lui restait, à Liège ou à Maëstricht, des parents plus ou moins éloignés auxquels il s'intéressait et que son frère peut-être était encore de ce monde. En tous cas, ses biens à l'étranger ont fait l'objet de dispositions spéciales que nous ignorons. Le chapitre de Saint-Servais eut tout au moins communication d'un testament qui le concernait et entra en possession d'un legs dont il n'est fait ici nulle mention [2].

1. « ... Un grand bassin, une esguière; six flambeaux, c'est-à-dire deux gros, deux moyens et deux plus petits ; deux salierres grandes, deux godets à bierre, dix cuillères et douze fourchettes à quatre dents, un plat, une escuelle à prendre bouillon... »

2. 800 florins qui font environ 1500 livres, selon le témoignage du manuscrit des chanoines Brandtz et Pluymaeckers, cité dans la première partie de cette étude. — Le testament de Du Mont avait éte enregistré au chapitre de Saint-Servais le 29 mai : « Lunae, 29 maij 1684. — Eadem die praetacti (*sic*) Domini approbarunt testamentum Reverendi Domini Henrici Du Mont, abbatis de Silly, huius Ecclesiæ Canonici, octava huius defuncti Parisijs, jure cuiuslibet salvo uti in libro testamentorum. — Eadem die praetacti Domini deputarunt Reverendos Dominos Omalius et Chevalier in Executores testamenti Domini Du Mont et ordinarunt ut exequiae fiant statim post octavam venerabilis... et ut vinum capiatur ex cavea. » (*Acta Capituli, 1666-1726, f° 66*, Archives de l'Etat dans le Limbourg.)

La mention finale « vinum capiatur ex cavea », qui peut paraître singulière en pareille circonstance, a trait à un repas solennel qui suivait sans doute la cérémonie des obsèques.

« Ie ne dois rien à personne et j'espère que ie ne devray rien à qui que ce soit à l'heure de ma mort, » écrivait Du Mont en terminant la rédaction de ses volontés dernières. Il avait sagement fait de mettre ainsi ses affaires en ordre, car cette heure était prochaine. Le 8 mai de l'année suivante, le vieil artiste avait terminé sa laborieuse carrière. « Le huictiesme May 1684, Messire Henry Du Mont, chanoine de St Servais de Maestric, abbé commendataire de Nostre Dame de Silly, ancien maistre de musique des chapelles du roi et de la reine est décédé dans le cours St Pierre, à midy, duquel le corps a esté inhumé dans l'église Saint-Paul sa paroysse le 10 du dict moys. (*Signé*) Mercier, Bignon, Raimbault [1]. »

Malgré les précautions prises par le défunt, il s'en fallut de peu que ses « bons et pieux desseings » ne pussent être accomplis. Le compositeur venait à peine de rendre le dernier soupir, que le fisc, en la personne du sieur Fauconnet, fermier général des domaines de France, prétendait mettre la main sur la succession tout entière : le défunt étant considéré comme sujet étranger dont les biens, par droit d'aubaine, devaient faire retour au roi. A la vérité, Du Mont avait reçu des lettres de naturalité, sinon lors de son entrée dans la maison du duc d'Anjou, tout au moins avant la collation de l'abbaye de Silly, puisque le droit français ne permettait point à un étranger de posséder en France un fief mouvant de la couronne. Mais par négligence ou par désir d'éviter le paiement de droits assez élevés, le musicien n'avait pas pris soin de les faire enregistrer régulièrement à la Chambre du Trésor. Le fermier des domaines, s'appuyant sur une déclaration royale de 1581 qui faisait de cette formalité une obligation rigoureuse à peine de nullité, voulait avoir le bénéfice de cette omission.

Les particuliers plaidant contre l'Etat ont toujours été en mauvaise posture. Etant données les habitudes de la justice civile de ce temps, aussi lente que la justice criminelle était expéditive, un tel procès, de juridiction en juridiction, eût pu durer des années. Sans doute, quelques grands personnages anciens protecteurs du musicien recoururent spontanément au roi, car le Parlement, devant qui l'affaire avait été évoquée, prononça presque immédiatement. L'arrêt fut rendu, le 20 juin 1684. La Cour déclarait que si le testament produit était trouvé authentique, il serait passé outre : on profitait cependant de la circonstance pour rappeler la nécessité d'observer à l'avenir les stipulations de la déclaration de 1581, dont il faut croire que beaucoup d'autres intéressés avaient tendance à s'affranchir [2].

1. Extrait des registres mortuaires de Saint-Paul cité par Jal (*Dictionnaire de biographie et d'histoire*). — Nous savons qui était Mercier. Claude Raimbault, prêtre, exerçait les fonctions de « receveur de l'œuvre et fabrique de Saint-Paul ». Bignon était probablement un des prêtres habitués.

2. « Extrait des registres du Parlement. — Ce jour après que les substituds du Procureur général au Chastelet et au Trésor, Robert, advocat pour le Mercier, exécuteur testamentaire et légataire universel de deffunt Du Mont, et Haurau, advocat pour Fauconnet, fermier général des Domaines de France, respectivement demandeur en exécution de l'Arrest de la Cour du 15 May dernier, ont esté ouïs : ensemble

Cette difficulté écartée, le testament put enfin recevoir sa pleine exécution. En conséquence de quoi, le 21 août de la même année, « très-hault et très-puissant seigneur Monseigneur Charles d'Ailly, duc de Chaulnes, chevalier des ordres du Roy, gouverneur et lieutenant général pour sa Majesté en la province de Bretaigne, Messire Jean Baptiste Brunet, seigneur baron de Chailly et autres lieux, conseiller secrétaire du Roy, Sieur Mathieu François Geoffroy, marchand apotticaire espicier, bourgeois de Paris, et Mr Jean Tricot, procureur au Chastelet, tous marguilliers de l'œuvre et fabrique de l'Eglize Sainct-Paul à Paris », faisaient dresser par-devant notaires, de concert avec le légataire universel, le procès-verbal de la fondation. « Les dits Sieurs Marguilliers tant pour eux que pour leurs successeurs en charge, dit l'acte, ont promis et se sont obligez de faire dire et célébrer à perpetuité et à tousjours un service complet des Trespassez, le premier lundy du mois de May de l'année prochaine 1685, avec les Vigilles qui se diront la veille à trois leçons et Laudes ; et le lendemain trois grandes Messes, l'une du St Esprit, l'autre de la Vierge et la troisiesme des Trespassez. A chacun des dits services sera dit toutes les prières et oraisons accoustumées. Comme aussy s'obligent les dits Sieurs Marguilliers... de faire dire et célébrer aussy à perpétuité une messe basse de *Requiem* tous les lundys de chacune sepmaine de chasque année dont la rétribution se fera à raison de quinze sols [1]. »

Quant au service annuel, le curé et son vicaire, les onze prêtres ou officiers du chœur, le clerc de l'œuvre et les enfants de chœur y devaient assister. Il devait être sonné à l'une des grosses cloches, « sçavoir d'un coup pendant les vigilles, d'un autre coup le soir après le pardon, le lendemain après les deux premières des trois messes, le dernier coup pendant la dernière messe du service. » Les frais atteignaient la somme de 25 livres [2].

ledit Procureur général du Roy, a ordonné que la reconnoissance des scellez dont est question, encommencée, sera continuée et qu'à la première vacation vérification sera faite de la signature dudit Du Mont au bas de son prétendu testament olographe en la manière accoutumée avec lesdits substituds du procureur général au Chastelet et substitud au Trésor, en présence des autres parties ; ce fait, et en cas que la dite signature se trouve véritable, ledit substitud au Trésor se retirera et sera ensuite procédé à la reconnoissance et levée des scellez par les officiers du Chastelet ; et que les Déclaration du Roy, arrest de la Cour de vérification d'icelle des 17 septembre 1581 et 7me jour de septembre 1583 seront exécutées en leur forme et teneur : et en conséquence qu'à l'avenir toutes lettres de Naturalitez et de Légitimation et Déclaration d'icelles seront enregistrées en ladite Chambre du Trésor suivant la dite déclaration. — Fait en Parlement le 20e juin mil six cens quatre vingt quatre. » (Bibliothèque Nationale, *Factums*, F3 fo 538.)

Cette difficulté n'est pas la seule que Robert Mercier allait avoir à aplanir en sa qualité d'exécuteur testamentaire. Nous le voyons le 30 septembre présenter au Conseil privé une demande en règlement de juge entre le prévôt de Paris et le bailli d'Argentan pour la solution de procès et différends entre lui et Ambroise Leroy, économe de l'abbaye de Silly, messire Bertrand de Bortaris de Tournefort, nommé par le roi en place de Du Mont en qualité d'abbé, et les religieux, prieur et couvent de l'abbaye. Les parties sont renvoyées au Châtelet de Paris. (Archives de l'Orne, H, 1779.)

1. Archives nationales, L, 696.

2. On pourrait s'étonner de voir que rien n'est spécifié au point de vue de l'exécu-

Ce fut là une des fondations les plus importantes de l'église ; jusqu'à la disparition de la paroisse, malgré les réductions successivement opérées, le service pour Messire Henry du Mont et Mathilde Hoyons [1], son épouse, continua à être régulièrement célébré au premier lundi de mai.

Pour garder la mémoire du bienfaiteur de l'œuvre, les marguilliers, après avoir décidé que mention en serait faite au Mortuologe, permirent qu'il fût établi dans l'église « au lieu le plus commode,... une épitaphe ou table de marbre ou cuivre où sera faict mention en substance de la présente fondation. »

Ce monument, de marbre blanc avec les ornements de métal doré, fut élevé aux frais de la succession. Il se trouvait dans la nef de l'église, contre le premier pilier à droite du côté des fonts baptismaux, proche de l'orgue, et Titon du Tillet nous en a laissé la description. « On y voit, dit-il, une Pyramide où son buste est attaché. La Musique sous la figure d'une femme affligée ayant à côté d'elle un orgue et une basse de viole tient un papier à la main avec ces paroles mises en musique : *Suspendimus organa nostra et versa est in luctum modulatio.* Une longue inscription ou épitaphe marque tous les titres et les belles qualités de ce musicien. »

Ce mausolée subsista tant que resta debout l'église elle-même. Lorsqu'en 1802 l'antique monument, qui menaçait ruine, fut jeté à bas [2], l'effigie du compositeur que la piété de Robert Mercier avait fait élever sur le lieu même de ses premiers succès disparut définitivement, sans que personne pensât qu'il y eût quelque intérêt à la conserver. Nous aimerions pourtant aujourd'hui à posséder l'image du maître et à pouvoir contempler ce buste qui, fait presque immédiatement après sa mort et sans doute sur quelque portrait, devait, à défaut de mérite artistique, avoir au moins celui d'une exacte fidélité. J'ignore si le portrait de Du Mont fut gravé de son vivant. C'est assez vraisemblable, mais aucun exemplaire n'en subsiste à ma connaissance.

Fort heureusement pour notre curiosité, un des volumes manuscrits de la collection Gaignières contient une reproduction du monument de Saint-Paul [3]. C'est un dessin colorié qui semble très minutieusement

tion de quelque messe en musique qui semblerait indiquée en ce cas. Mais à cette époque, les messes des morts et les offices funèbres dans les paroisses de Paris ne comportaient que le plain-chant : « In missis et officiis defunctorum nec Organo, nec Musicâ nec cantu figurato nec contrapuncto nec discantu nec *ad modulus* uti licet, sed canto plano firmo et ordinario. » (Martin Sonnet, *Cæremoniale parisiense ad usum omnium Ecclesiarum*... Paris, 1662.)

1. C'est toujours sous cette forme altérée que le nom de Mechtilde Loyens paraît dans les registres de Saint-Paul à l'occasion de cette fondation.

2. La Révolution avait conservé Saint-Paul au nombre des paroisses de Paris. Mais le mauvais état de l'église la fit désaffecter et vendre comme propriété nationale en l'an V. Le culte fut transféré dans l'ancienne église de la maison professe des jésuites, rue Saint-Antoine, devenue, après le départ des Pères de la Compagnie, en 1764, chapelle du prieuré de Saint-Louis-la-Culture. C'est l'actuelle église Saint-Paul-Saint-Louis.

3. Collection Gaignières : *Recueil des tombeaux des hommes et des femmes de distinction* (Bibl. Nation. : Estampes, Pe 11 a). Les dessins en couleurs que contient

exécuté. Le buste du musicien, qui se détachait en bas-relief à la partie supérieure de la pyramide, y apparaît assez caractéristique. L'expression des traits en est grave, quoique empreinte d'une grande bienveillance, et s'il n'y avait quelque imprudence à faire trop de fond sur une image qui ne nous apparaît qu'à travers la double interprétation du sculpteur et de l'aquarelliste, on aimerait à retrouver sur ce visage mélancolique et doux quelque chose des sentiments qui animent l'œuvre du « bon homme Dumont [1] ».

Les armoiries du compositeur — au lion rampant, le chef de l'écu chargé de trois clochettes [2] — avec la mitre et la crosse abbatiales surmontent, au-dessous du buste, la composition allégorique que décrit Titon du Tillet. Dans un cadre qui sert de base au monument on lit l'épitaphe suivante :

D. O. M.

CY GIST Mre HENRY DV MONT, DV DIOCÈSE DE LIÈGE, ABBÉ DE N. DAME DE SYLLY, COMPOSITEUR MAISTRE DE LA MUSIQVE DES CHAPPELLES DV ROY ET DE LA REYNE QVI A LAISSÉ PAR SES OUVRAGES A LA POSTÉRITÉ LES MARQVES DE SON RARE MÉRITE ET DE SA PIÉTÉ : LA GLOIRE ET LES LOUANGES DE DIEU ONT TOVJOVRS FAICT SES OCCUPATIONS : IL ESTOIT D'VN ESPRIT HUMBLE, DOUX, AFFABLE, BIENFAISANT ET RELIGIEUX EN TOVT : C'ESTOIT VN CHARME QUE DE L'ENTENDRE TOVCHER L'ORGUE, CE QU'IL A FAICT EN CETTE EGLISE PENDANT PLVS DE 45 ANS AVEC L'ADMIRATION DE TOVS LES PLVS ILLVSTRES DE SON TEMPS : IL Y EST MORT BIEN FAICTEVR LE 8e MAY 1684 AAGÉ DE 74 ANS ET IL Y A FONDÉ VN ANNVEL ET VN OBIT SOLENNEL PAR CHACVN AN. ENFIN SA CHARITÉ S'EST SIGNALÉE PAR DES DONS, GRANDES AVMOSNES, LEGS PIEVX ET FONDATIONS ESTABLIES EN PLVSIEURS LIEUX ET C'EST PAR CES VERTVS CHRESTIENNES QU'IL S'EST OUVERT LE CHEMIN A L'IMMORTALITÉ.

ce volume semblent tous l'œuvre d'un artiste consciencieux qui a fidèlement reproduit ce qu'il voyait. On peut d'ailleurs contrôler l'exactitude de son interprétation en comparant, en d'autres planches que celle-là, les images de personnages dont nous connaissons le portrait par ailleurs.

1. « Je l'aime, ce bonhomme Dumont, il est naturel. ». Le mot est de Lulli, au témoignage de Lecerf de la Vieuville. (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1705 ; 3e part.)

2. Les émaux du blason ne sont pas indiqués dans le dessin et ne devaient pas l'être davantage sur le monument où ce motif décoratif est en métal doré.

Quant à ces armoiries, sont-elles celles que Du Mont pouvait tenir de sa famille, ou se les est-il fait établir en France ? Je penche vers la première hypothèse, car la minute originale de son testament est enfermée dans une enveloppe scellée de ces mêmes armes. L'empreinte a été visiblement faite avec une bague armoriée, et, au lieu de la mitre et de la crosse abbatiales, l'écu est là surmonté d'un casque à cimier, la visière levée. Si Du Mont eût porté ses armes seulement en qualité d'écuyer, par le fait de son admission dans la musique du roi ou de la reine, il est probable que ce complément, qui n'est pas de règle pour les écuyers de France, ne s'y trouverait pas. Cependant ces questions héraldiques ne sont pas régies par des lois tellement précises que l'on puisse en conclure rien de bien certain.

Quant aux figures du blason en elles-mêmes, on peut bien constater que le lion rampant se retrouve dans les armes d'une des nombreuses familles de Thier, de Liège ; mais un seul quartier en est chargé ; sur l'autre figurent les trois feuilles de houx, pièce caractéristique qu'on retrouve chez toutes les branches, nombreuses, de cette famille. Le même lion, en franc-quartier, se voit encore sur les armes d'un certain Evrard Du Mont, mort curé de Huccogne en 1662. Cette pièce est d'ailleurs trop fréquente en blason pour pouvoir tirer grande conséquence de ces rapprochements.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

NOTE SUR DES RÉCITATIFS ISRAÉLITES ORIENTAUX

Les documents utilisés dans ce travail ont été recueillis auprès des Israélites de Damas, en mai 1901.

De ce que cette importante communauté juive n'a jamais vu son existence interrompue, on est autorisé à tenir pour ancienne et authentique sa tradition rituelle et musicale. Rassemblés dans ces conditions, nos spécimens de chant semblent particulièrement aptes à démontrer la part due à l'influence hébraïque dans la formation du chant liturgique occidental, en fournissant une base sérieuse à cette thèse depuis longtemps proposée: que les chrétiens recevant des juifs les textes de la psalmodie, adoptèrent en même temps la tradition musicale des synagogues.

*
* *

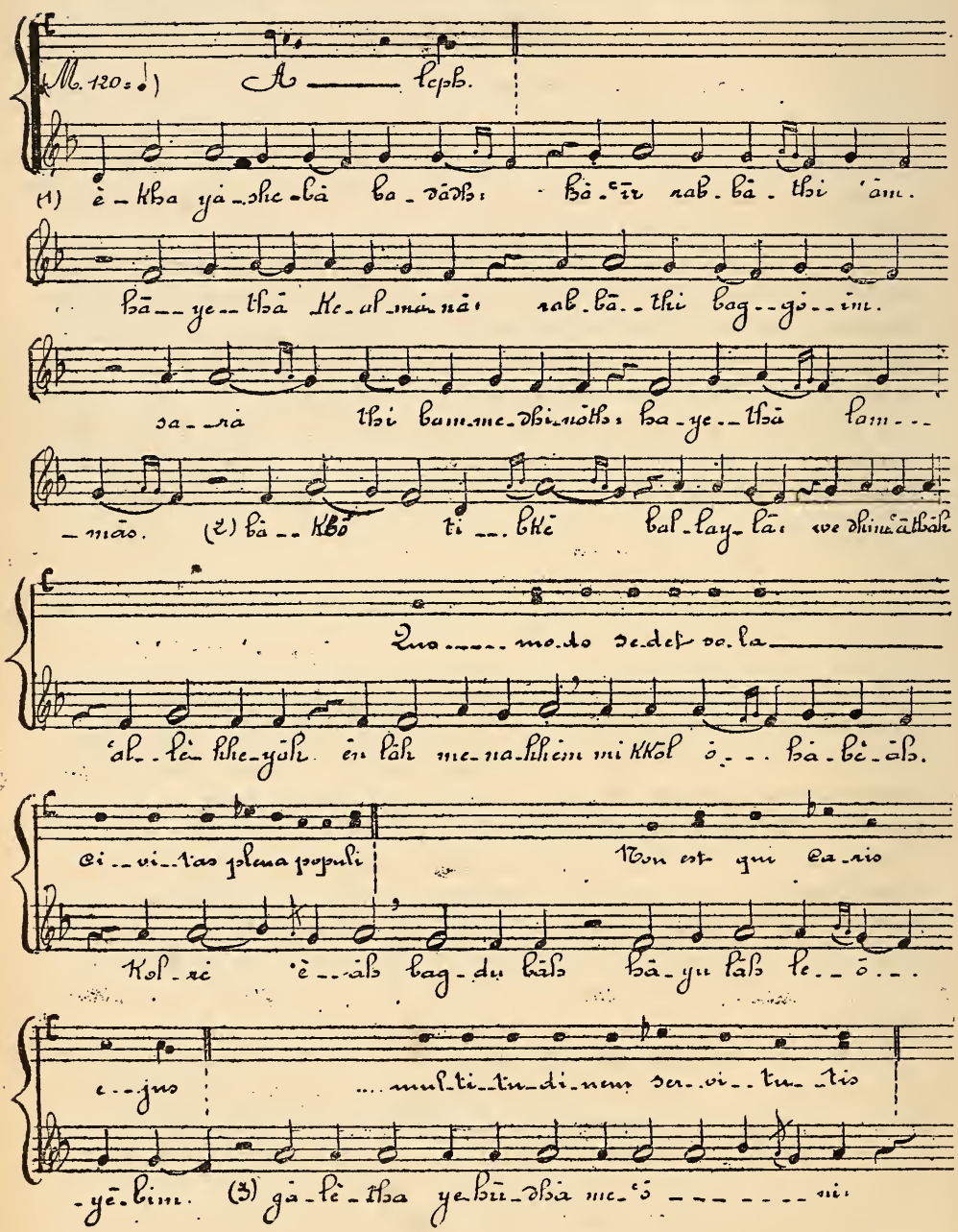
Il est aisé de reconnaître que ces récitatifs, ou formules de lecture chantée, dans la simplicité de leur forme, leurs modalités, le groupement des intervalles et la liberté du rythme, entièrement subordonné au syllabisme, sont plus près du chant grégorien que les mélodies ecclésiastiques des Grecs et des Syriens surtout.

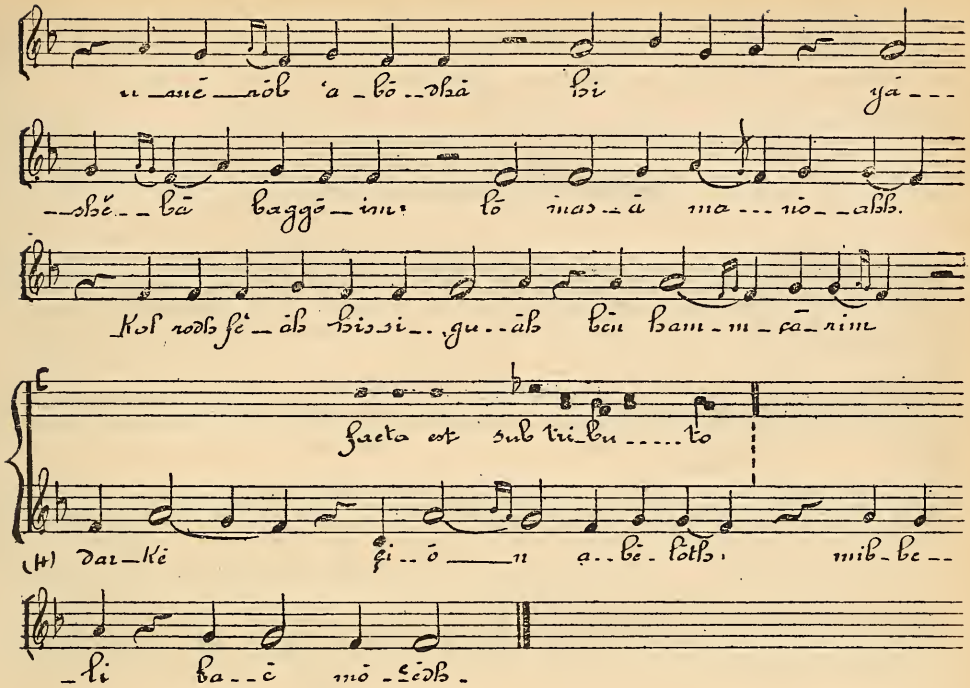
Sans doute, les rapprochements qui ressortent de la lecture de ces textes musicaux ne peuvent prétendre à donner la genèse des chants latins apportés en citation; aussi notre but n'est-il que de relever des similitudes tonales constituant une preuve générale suffisante. L'étude de détail reste subordonnée à la comparaison d'un plus grand nombre de chants.

Toutefois, il convient de faire dès maintenant une première exception pour le chant des Lamentations. La mélodie qu'on nous a livrée comme particulière aux juifs damasquins correspond dans toutes ses formules au chant latin traditionnel, à l'exception de l'intonation, qui, dans le chant juif, se fait sur le *ré* inférieur au cas où elle affecte une syllabe atone précédant l'accent; sauf aussi l'emploi du *mi* comme note d'ornement dans le neume final du chant latin, *mi* qui ne date peut-être que du Moyen-Age ou de la Renaissance. (Recension de Guidetti.)

I

Lamentations de Jérémie (IV, 1-4).





Dans le second récitatif, le chant est restreint à l'intervalle de quinte au-dessus de la finale. Les repos de phrases ont lieu sur cette dernière note ; les coupures intermédiaires se font sur la tierce ou sur la seconde. En l'absence du degré au-dessous de la finale, qui caractériserait ici le mode, notre mélodie se trouve assimilée à plusieurs pièces grégoriennes, que l'on peut, en raison de la même particularité, rattacher indifféremment aux deux tonalités de *sol* ou d'*ut* (*fa* par transposition). Sous cette deuxième forme, le récitatif juif est bien une mélopée orientale antique, conforme à l'ancienne modalité ambrosienne et gallicane[1]. Nous donnons à comparer au texte du récitatif juif de Job la formule solennelle du *Gloria* ambrosien[2] construite dans la même tonalité. Comme il s'agit « du texte le plus ancien peut-être et le plus universel de la liturgie chrétienne », le parallèle est spécialement intéressant.

1. Cf. A. Gastoué, *Grecs et Latins. Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1897, p. 6.
2. *Paléographie musicale*, VI, p. 316, 319-320.

II

Récitatif de Job (III, 1-8).

(2) (M. 132 ♩) E - - - ram quasi a - - - - gnus pauca e - - - - - - - - - jus.

(3) Glo - ri - a Et in ter - ra
- - - - De o

a - - tha - rē. Kēn pā - thh - iy - - ōb ēth pi - hu: wa - ye qal - lēl ēth yōmō.

(1) li - to... Do - mi - ne, (4) Glo - - ria - - - -

(2) ad versum me - - di - - cen - - tes.

(3) pax ho - mi - ni - bus bonæ... Lauda - - - mus te

wayya - 'an i - - - yō wa - yyō - - mar: yō bād yōmwwā - lēd bō:

(4) sæ(cu)lo - rum, A - men.

(3) Glo - - ri - fi - - ca mus - te.

we - hal lay - lā ō - mār: hhō - rā gā - - bēr

(2) di...cen.tes panem e-

(3) Be-ne...di...ci...mus.te.

(4) hay-yōm ha-hū ye-hi hhō-sĕkh-al yi-dreshē

(2) ----------jus.

hu e-lō-ah mim-ma-ʿal we ʿal tō-faʿ ʿā-lāw ne-hā-rā

(1) De-us Pa-ter Je-su chris

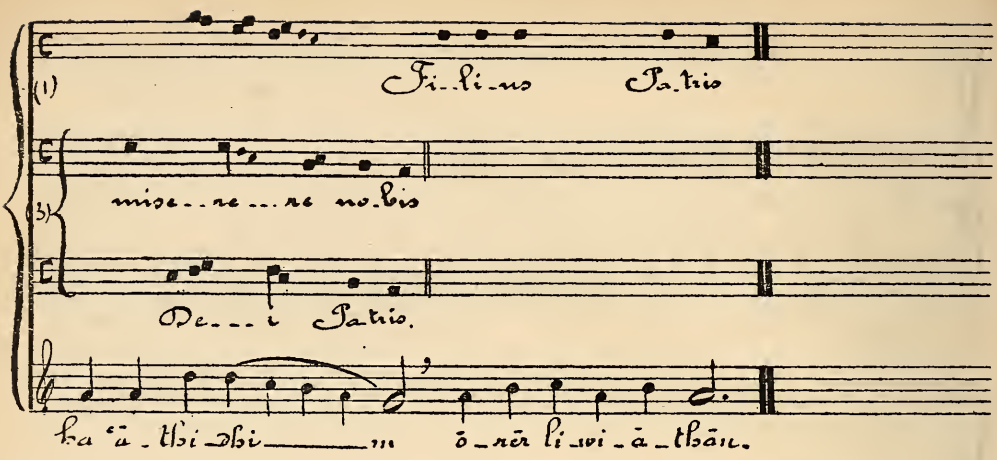
(5) Be-ne...dic..tus eo..nostro....rum: et lau-da-bi-

(7) hin-neh hal-lay-lā ha-hū ye-hi gal-mud: al ta-bō

(1) -te Spiri-tus

(5) -lis in sæ.....cu-la:

re-nā-nā bō. yip-qe-bu-hū ō-re-re yōm:



Avec la finale *sol* et la prédominance du *si* et du *ré* (VIIe mode), c'est encore une tonalité ancienne dont le type se rencontre dans le chant du *Gloria* pascal au rite romain, un mode de *sol* ou d'*ut*, avec *si* (*mi*) et *ré* (*sol*) comme notes importantes, les repos sur la finale, sa tierce ou parfois sa seconde.

Ibid., 3.

Comparez aussi à ce récitatif l'antienne *Sub tuum.*

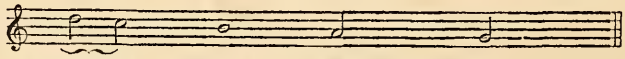
Nous avons ensuite les formules de psalmodie ornée, du VIIe mode (*Ibid.*, 4, 5) et celles d'un répons du jeudi saint, dont la contexture s'écarte du type ordinaire des répons de ce mode. Bien qu'elle soit plus chargée de notes que notre récitatif, la mélodie de ce répons se déroule sur les mêmes cordes principales, introduit des cadences en *la*, *sol* et *ré* dans un ordre analogue à celui du récitatif hébraïque.

Ibid., 2.

Il n'est pas inutile d'observer que les mélodies ainsi rapprochées l'une de l'autre sont les plus anciennes pièces chantées dans les deux cultes : d'une part, la mélopée du récitatif, qui précéda dans la liturgie de la synagogue les hymnes métriques et les vocalises festales, de l'autre, la psalmodie simple ou développée des doxologies ou des versets scripturaires. Ajoutons que même les mélodies chargées de notes ne sont pas exclues de notre comparaison.

Les exemples qui vont suivre tendent à justifier la même thèse.

Beaucoup d'anciennes pièces grégoriennes appartiennent à une forme modale dérivée de la précédente, prenant pour finale (*si*) la tierce de la fondamentale (*sol*). Le troisième de nos récitatifs présente un exemple remarquable de cette modalité. Le degré de *si* est la corde de récitation en même temps que la note finale, autour de laquelle se déroule la mélodie dans l'intervalle d'une quinte, constituée de cette sorte :



Accentuations. Teneur et finale. Cadences intermédiaires.

III

Récitatif des Proverbes (xxxi, 10-16).

(1) Ky-ri-e

(2) Ky-ri-e.

(3) Kir-pi-e ē-lé-y-sov.

(4) Kir-pi-e ē-lé-y-sov.

(5) Christe ex-au-di-nos.

(10) ē-shèth hha-il mi yim-sā. we-ra-hhō-q. mip pe-

(1) e-le-i-son.

(2) e-le-i-son.

(6) Et om-nis man-su-e-tu-di-nis e-jus

-ni-nim mihh-rāh (11) bā-tah bāh lēb bā'-lāh: we-sā-lā-e lō ye-

(1) Ky-ri-e.

-hhe-sār. (12) ge-ma-la-th-hu tōh we-lō rā' Kol ye-mè hhayyè

On peut établir de nombreux parallèles entre ce récitatif simple et les thèmes mélodiques des invocations primitives de l'Église chrétienne. Nous donnons deux *Kyrie* de férie (1, 2), la même invocation en réponse à la Litanie grecque[1] (3, 4, 7), l'invocation de la Litanie latine, peut-être d'origine gallicane (5), le timbre d'une vieille antienne férialе (6), et l'acclamation du *Sanctus* (8) faisant corps avec le récitatif de l'officiant. Précédemment nous disions analogie : il y a lieu de conclure ici à l'identité. En effet, le chant psalmodié sur la corde de tierce et l'emploi de la quinte dans les accentuations mélodiques est la caractéristique de tous ces airs, aussi bien que de leur souche commune, le récitatif hébraïque.

1. D'après A. Gastoué, *Grecs et Latins. Tribune de Saint-Gervais*, mars 1897, p. 42-43.

IV

Récitatif du Cantique des Cantiques (I, 1-7).

(Mode de ré) (M. 126 = ♩)

Qui-a tu es vi-ta vi-vo-rum soe-cu-la soe-cu-lo-rum. Per-

shir hashshi-ri ——— m a-sher li-shlō-mōh.

mi-se-ri-cordi-am tuam De-us nos-ter ..... E-cle-si-am

yishsha-qe-ni minne-shi-qōth pi-hu. Ki tō-bim do-shè-

sanctam ca-tha-li-cam.....

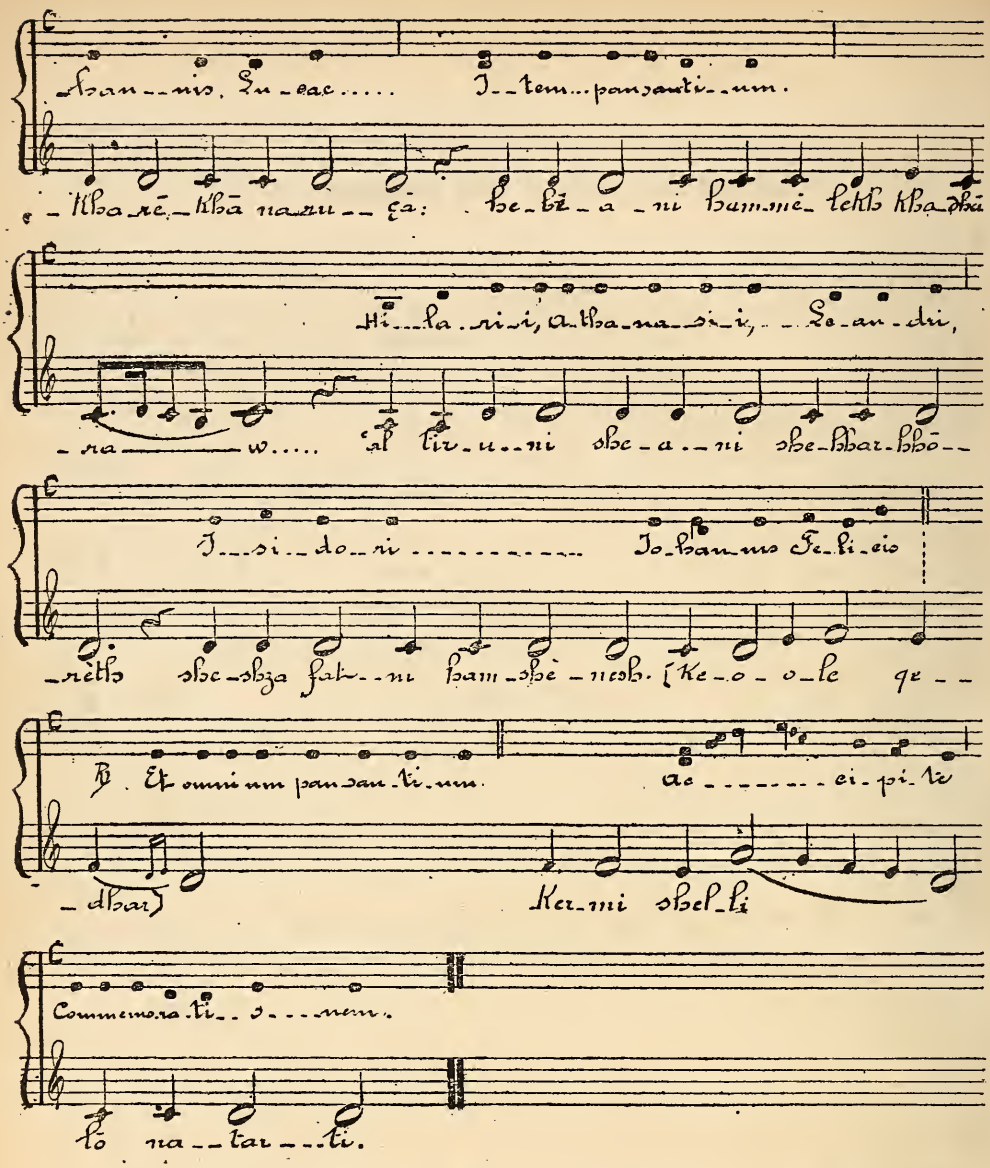
— — — — kha mi-ya — — — — — in. le-rē-ahh. she-ma-ne-

Hic

-kha-tō-bim she-men-tu-raq she-mè-khā. ál Kēn

est-fa-ci-te remissionem pec-ca-to-rum. Pe-tri, Pauli, Jo...

á-lā-mōth a-hē-bū khā. mosh-què-ni a-



Notre quatrième exemple, à finale *ré*, comprend, dans l'ambitus *la-ré-la*, les modulations du premier mode authentique des Byzantins, ou des premier et second modes grégoriens, avec la tonique pour corde de récitation, les intonations ou reprises sur l'*ut* ou le *la* grave, et les formules d'ornement sur les notes supérieures, descendant vers la finale. Dans ces conditions, le chant israélite du Cantique des cantiques rappelle de très près d'anciens récitatifs latins dont le type se retrouve dans le chant solennel des oraisons au rite monastique [1], du *Libera nos* de la messe ambrosienne [2], ou du canon de la liturgie mozarabe [3].

1. D. Pothier, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition.* Tournai, 1881, p. 258.
2. *Ibid.*, p. 244.
3. *Ibid.*, p. 246.

V

Récitatif du Pérek (IV, 1).

(2) Alleluia (M. 112 : ♩)

Jus...tus

(1) Sanctus Do...us.

Ben zō.....mā ō.....

(2) ..... ut pal.ma.

(1) qui.....a o..du.ci.te de

_mēr ē_zo

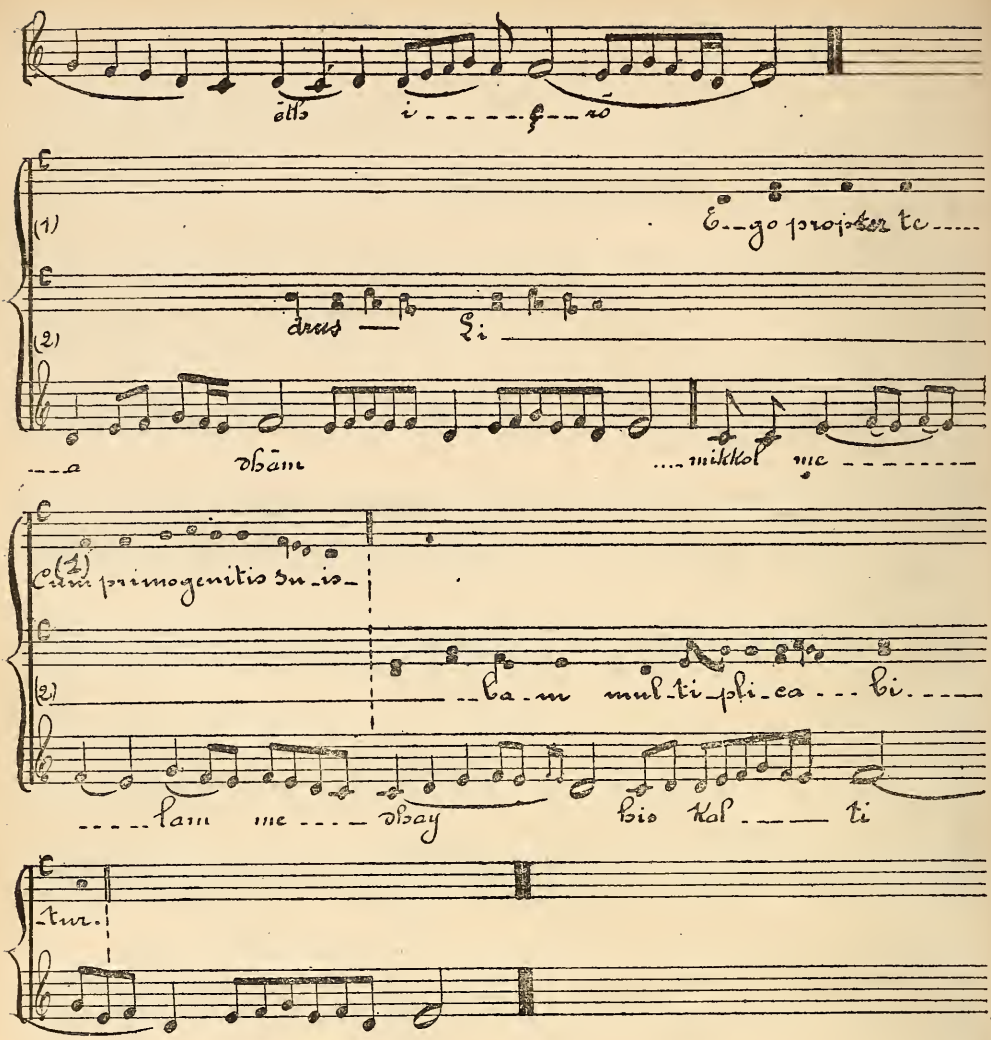
(2) sicut ce

(1) terra ..... Æ..gyp...ti E.go..menna pa

hu [ō mēr] ē..zē

(1) de.ser..tum Et tu me...et fla.gel..lis.

hu gib....bō (ō)r hak.kō.bēsh



Ce dernier récitatif s'applique au livre talmudique du *Pirke aboth* (chapitre des Pères), dont la lecture solennelle est modulée, comme celle des livres bibliques. L'analyse de ces formules n'offre pas moins d'intérêt que celle des mélodies précédentes. Ce chant, dont les cadences tombent sur *mi* et sur *ré*, est à rapprocher des pièces grégoriennes dans lesquelles les repos sur *ré* alternent avec les cadences en *mi*, de sorte que la terminaison seule permet d'attribuer la mélodie au troisième mode ou au premier [1].

On trouvera des analogies de tonalité et de *formules* entre le récitatif du *Pérek* et un alleluia grégorien de cette catégorie. Exemple V, 2.

En rapprocher également l'alleluia *Oportebat*, au IIIe dimanche après Pâques ; plusieurs formules sont absolument semblables à celles de ce récitatif.

En outre, la mélodie grégorienne présente, dans l'un et l'autre de ces

1. *Tribune de Saint-Gervais*, juin 1898, p. 130.

modes, des cadences sur *ut;* cette finale secondaire caractérise en particulier les versets des Impropères de la Passion, avec lesquels le chant juif offre une ressemblance qu'il est à propos de souligner. (*Ibid.*, 1.)

*
* *

Ces documents aideront sans doute à démontrer que le patrimoine musical reçu de la Synagogue par l'Église chrétienne a pu consister sinon en des mélodies complètes, du moins en formules mélodiques toutes faites, et non pas en des types de psalmodie très simple, dont le canevas développé postérieurement serait devenu le répertoire actuel grégorien.

Quoi qu'il en soit, il convenait de mettre en relief ces ressemblances, trop nombreuses pour être dues au hasard, et qui, si elles éveillent l'idée d'un emprunt et d'une ancienne communauté d'usage, ne peuvent que confirmer la dépendance du chant latin de celui de la Synagogue, en établissant par là même l'antiquité de l'une et l'autre tradition.

J. Parisot.

A BATONS ROMPUS

NOS BONS PROFESSIONNELS

Plus la *Schola* se développe, plus son action s'étend, plus ses tendances s'affirment, plus elle semble nettement opposée aux façons d'être qui jusqu'ici semblent avoir été la règle de conduite des professionnels de la musique. Ceci est si visible que pour beaucoup d'entre eux qui se sentent atteints par ces mœurs nouvelles, la *Schola* est une société d'amateurs, un four à faire des petits snobs et une sorte d'oligarchie, où quelques faux pontifes imposent leurs idées à quelques petits disciples dont l'avenir sans portée ne sera d'aucune utilité à la marche de la musique. Je ne veux pas ici faire le procès de tous ceux qui veulent l'ignorer, depuis les plus hauts dans la hiérarchie et dont la mésestime ne peut nous atteindre. Ceux-là auront peut-être de durs réveils, et non par notre faute propre, mais par la faute du temps, terrible justicier, qui fauchera aussi bien parmi nous que chez le voisin et prouvera à celui-là que son enseignement est caduc, à cet autre que sa musique est plate, incolore, vouée à l'éternel oubli, si elle ne l'est d'abord à l'impitoyable risée.

Nous voudrions donc de part et d'autre un peu plus de charité. Mais ce dont nous voulons vous parler, ce sont de ces professionnels de province qui arrivent à tyranniser une ville et à y empêcher toute tentative louable pour l'avancement de la musique dans ce milieu. Je pourrais vous citer d'innombrables exemples de cette *mise en travers* de tout projet artistique par les professionnels du lieu, dont le devoir serait d'aider les initiatives qui pourraient se produire, afin de développer le goût de leurs concitoyens.

Je vous citerai comme exemple cette grande ville du Midi, où un journal mondain local eut l'idée d'ouvrir une sorte d'enquête sur l'opportunité de créer dans la ville une *schola* d'exécution chorale, comme à Avignon et Marseille. Ces idées de *schola* commencent à hanter bien des cerveaux, et nous nous en réjouissons. Donc à X., je ne citerai pas la ville, la personne qui eut l'initiative de cette enquête écrivit à six autres personnes, dont trois amateurs de musique de la ville et trois professeurs ou maîtres de chapelle de la même cité. Qu'advint-il ? Les trois amateurs n'hésitèrent pas : cette création de *schola* serait un bienfait, elle donnerait une récréation élevée à bien des jeunes filles de la société, elle exciterait une émulation des plus fécondes parmi les musiciens de la ville, amateurs et artistes, etc., etc... Que répondirent nos trois professionnels ? le projet est mort-né, il ne pourra jamais aboutir ; si l'on

vient à constituer une société, elle durera six mois, etc., etc... Chacun d'eux rappelait les efforts personnels qu'il avait déjà dépensés à cela, ses veilles inutiles, ses froissements d'amour-propre. Bref, ce qu'il n'avait pu réaliser, LUI, d'autres ne le pourront certes pas. Donc, il fallait enterrer le projet. Je voudrais avoir encore sous les yeux ce journal pour vous citer des phrases entières de ces courageux pionniers de la cause artistique et de la décentralisation tant désirée. Vous seriez édifiés. Eh bien, ce qui s'est passé dans cette ville se passerait demain dans n'importe quelle ville de notre chère France, si, une bonne fois pour toutes, nous ne criions pas très haut que le *professionnel* est le premier ennemi de la musique et que l'*amateur* seul détient l'heureuse faculté de s'émouvoir, de s'enflammer et de mener quelque chose à bien. A notre malheureuse époque, où tout dévie, la qualité d'*amateur* est presque devenue une *injure*, quand au XVIIe et au XVIIIe siècle, c'était au contraire une *gloire*. L'action de ces hommes était féconde. L'art était au service des princes et des grands : c'était peut-être un peu trop ancien régime, mais en le démocratisant, vous l'avez mis aux mains de croque-notes, de pâles pianistes et vous l'avez à jamais ravalé.

Je pourrais vous conter par le menu les affres de notre fondation d'Avignon, depuis le suicide tragique de ce pauvre organiste métropolitain, à qui de bons amis avaient tellement monté la tête en lui disant que nous avions voulu sa perte, quand au contraire nous le chargions, en plus de sa place, d'un cours de solfège à la maîtrise (les prospectus de la *Schola* d'alors en font foi), pour lequel il était rétribué par nous, puis les vicissitudes de la *schola* d'exécution, la création en face d'elle d'une autre société, par celui-là même que nous avions recueilli, épave du Conservatoire, et à qui nous avions confié les destinées de notre fondation, et puis... et puis... bien d'autres traverses, où, si l'on allait bien au fond, on trouverait comme dans le reste la main de *nos bons professionnels* locaux, hardis veilleurs, non sur les destinées de la musique qu'ils sont censés diriger, mais sur le maintien de leur influence qu'ils veulent exercer sans contrôle.

Je pourrais vous citer aussi telle ville où il est impossible de donner un concert, parce que M. X... tient toutes les familles de la ville par ses élèves et les « terrorise », au point de les empêcher en bloc d'aller au concert, où elles meurent d'envie de se rendre. Notre correspondant nous écrit : « Mal m'en a pris un jour de vouloir faire entendre à mes con citoyens le *Septuor* de Beethoven : toutes les élèves de X... s'étaient abstenues, sauf trois qui ne cessèrent de s'esclaffer tout le temps, mission qu'on leur avait donnée et dont elles s'acquittèrent admirablement. J'y perdis de l'argent et je m'avouai vaincu. »

Tel est encore en beaucoup d'endroits l'état des mœurs musicales. Si les professionnels s'entr'égorgent entre eux, c'est la lutte au couteau, ils savent du moins s'unir pour boycotter toutes les initiatives privées ou étrangères qui cherchent à élever le goût de la masse et le dirigent. Je pourrais citer encore telle ville où la *Schola* a suréunir sans le secours d'aucun professionnel, et malgré eux, plus de 150 abonnés aux *trois*

concerts qu'elle compte donner l'hiver dans cette ville. Elle croyait, même parmi les maîtres de chapelle ou professeurs, compter quelques amis : ils se contentent de faire les morts quand ils ne travaillent pas contre elle en dessous. Mais, diable ! qu'est-ce que cette intrigante *Schola* va faire dans leurs tanières ? Elle y va porter la lumière, affirmer sa vitalité, produire ses artistes, y faire admirer les chefs-d'œuvre; ce sont trop de choses pour laisser dormir tranquilles *nos bons professionnels.* Ils ne voient pas qu'en développant le goût de la musique, c'est travailler pour eux, c'est leur faire surgir, dans ce désert aride qu'est souvent une ville de province, en partie grâce à eux, une pépinière de nouvelles recrues d'élèves ; mais... il se produit des vacances et la *Schola* bien en cour dans l'endroit peut y envoyer un jour un sujet, un collègue, un rival. Avec lui, ce sont les idées mêmes de la *Schola* qui s'implantent, l'*amateurisme* à haute dose, comme ils disent. C'est donc l'ennemi qu'il faut craindre, qu'il faut vaincre à tout prix, de peur de voir se combler l'ornière, et de quels cadavres ! tous les morceaux surannés, les partitions fastidieuses et les pots pourris saugrenus mêlés aux réputations fausses, aux influences perverses, aux petites pratiques musicales qui régentent encore trop, hélas ! les cieux artistiques de nos cités de province, où ne scintillent pas que des étoiles, mais bien plutôt de pauvres lunes falotes, astres morts, ballons dégonflés que le vent emporte avec ce qui reste sur le marché de *Réveil du Lion* ou des *Noces de Jeannette.*

JÉAN DE MURIS.

NOTA

M. Charles Bordes nous prie de couper les ailes à un volatile qui continue à planer avec persistance sur la mare à canards qu'est le petit monde des maîtrises parisiennes, lequel a dernièrement été mis en émoi par l'appât d'une forteresse à escalader : je veux parler de la maîtrise de Saint-Philippe-du-Roule, devenue vacante par la mort de M. Viseur, son titulaire. On était, paraît-il, plus de 163 à courir à l'assaut, et des esprits dignes de foi font dire partout que M. Charles Bordes était du nombre et qu'il avait même offert au curé de tout faire « à moitié prix ». M. Bordes veut vraiment trop gâter le métier. Qu'on se rassure, il n'a jamais pensé, même un instant, à être maître de chapelle de Saint-Philippe-du-Roule et défie quiconque de lui prouver le contraire. Il n'a donc pas encouru d'échec et nous prie de vouloir en faire part à ses amis.

J. DE M.

MOIS MUSICAL

Pays Basque.— Après les fêtes de Bruges, la *Schola* n'est pas restée inactive. En guise de divertissement, M. Ch. Bordes, en séjour au pays Basque, y a fait venir à tour de rôle les solistes de son *Quatuor vocal*, et avec ces éléments disjoints ou unis il y a donné des concerts.

D'abord à *Biarritz*, où étaient engagés par M. Steck, pour ses remarquables *Concerts classiques*, Mlle Legrand, puis Mlle de la Rouvière, puis M. Jean David. On donna à Biarritz avec M. Gebelin en plus : *3 Petites Heures de Notre-Dame de Guadelupe*, dans la ravissante petite chapelle de ce nom, ancien domaine impérial. C'était comme un ressouvenir du *Vieux Paris*, une petite récréation estivale qui trouve un public de fidèles, et qui, vu l'affluence de la 3e séance, s'annonce comme un très grand succès l'an prochain. *A Saint-Jean-de-Luz*, où devaient se donner comme tous les ans le concert et la messe annuelle de la *schola* paroissiale, M. Bordes donna trois séances, deux matinées-concerts avec ses solistes et de jeunes instrumentistes, élèves de la *Schola* engagés à l'orchestre de M. Steck à Biarritz. On y joua entre autres œuvres la *Suite Basque* de M. Bordes pour instruments à cordes et flûte et la *Septuor avec trompette* de M. Vincent d'Indy. Le 3e concert fut plutôt une fête de charité pour les bourses d'études de la *Schola*. En première partie le *Quatuor vocal* interpréta des œuvres sérieuses, mais en seconde partie on se délassa un peu. La gravité de ce journal se refuse à enregistrer les divers numéros qui le composèrent mais dussions-nous faire rougir le bon roi David qui décore notre couverture, la *Schola* cette fois patronna l'*art populaire* en produisant un chanteur andalou ; merveilleux et de toutes gentilles danseuses espagnoles qui firent revivre sur le golfe de Gascogne l'*almacen* de Séville et les capiteuses gitanes. Heureusement que les merveilleuses projections photographiques de M. Descouvau, qui n'avaient rien d'aussi subversif, vinrent redonner un peu de majesté scolastique à la fête. La salle était comble, la recette dépassa 800 francs, dont il reste, tous frais payés, 400 francs pour les bourses d'études, ce qui est un gentil résultat.

Ces numéros sensationnels, M. Bordes les avait découverts à Saint-Sébastien, où il était allé, en compagnie de M. Camille Bellaigue, comme juré d'un concours d'orphéons et de fanfares. Il croyait y aller chercher l'harmonie, il en ramena le discorde. Les luttes de Palestrina et du trombone sont trop fraîches à Saint-Jean-de-Luz (entre braves gens on ne pouvait rester en désaccord) pour que nous revenions sur ce déplorable incident qui faillit compromettre la *schola paroissiale*, où se comptent tant de fanfaristes de la fanfare municipale que l'ingratitude du sort n'avait pas favorisée. Le concert, vu les remous qui se produisirent, ne put être mené à bonne fin, mais du moins le principe de la *messe* fut sauvegardé et l'on se réconcilia en Vittoria, et jeunes filles et jeunes gens chantèrent comme ils n'avaient jamais chanté, avec une justesse et un goût qui fait toujours l'admiration de tous, le propre de la messe grégorienne *Salve sancta Parens* et la messe *O quam gloriosum* de Vittoria. A les entendre, on ne pouvait croire que tant de fiel pût entrer dans des âmes aussi angéliques. « Vous êtes des enfants. — Vous êtes des enfants », comme disait Mæterlinck dans *Pelléas et Mélisande*, et j'ajouterai « des enfants terribles, terribles Basques ! »

A Saint-Sébastien, M. Bordes donna un fort joli concert aux *Bellas Artes* avec le *Quatuor vocal* de la *Schola*, et un jeune pianiste de la ville, enfant de 14 ans, élève de la *Schola* de Paris, le jeune José-Maria Uzondizaga, dont le jeu est plein d'avenir. La petite tournée estivale se termina par un concert à Salies-de-Béarn.

***

Paris. — La rentrée de la *Schola* a été très brillante, plus de 40 élèves nouveaux se sont fait inscrire. La *Schola* compte cette année sur plus de 200 élèves. On inaugura l'exercice par une fête musicale, par invitation, qui fut très réussie. M. Henri Cochin y fit une causerie charmante et assista les *Chanteurs de Saint-Gervais*, qui pour la première fois depuis leur expulsion chantaient à Paris. Ils sont bien vivants, quoi qu'on puisse dire, et n'ont aucune envie de mourir. Ils chantèrent quelques nouvelles chansons en première audition, dont une, de Costeley, est une merveille : *Allons gay, gay, bergères*, noël exquis du XVIe siècle.

Le bon maître Guilmant était à l'orgue. Ce fut une jolie fête.

***

Province. — La *Schola* organise dans plusieurs villes de France et par abonnements une série de *trois concerts de musique vocale et instrumentale.* Dijon, Montpellier, Bordeaux, Poitiers, etc., ont répondu à l'appel. Les groupes envoyés sont le *Quatuor Zimmer* de Bruxelles, la *Société nouvelle des instruments anciens*, le *Quatuor vocal* de la *Schola*, des pianistes, des violonistes, des chanteurs, *tous de la Schola*. Au troisième concert la *Schola* voudrait faire entendre quelque belle cantate de Bach. M. Bordes ne demande que la souscription d'*un minimum* d'abonnements, s'en remettant à l'aléa de la recette. On ne peut faire de bonne musique avec plus de désintéressement. Les villes qui voudraient souscrire à ce mode de concerts n'ont qu'à s'adresser à la *Schola*.

Le Gérant : Rolland.

Librairie H. Oudin, 10, rue de Mézières, Paris.

Huitième Année | N° 12 | Décembre 1902

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies . . . . 10 fr.	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

La Rythmique grégorienne d'après Gui d'Arezzo. . . . . S. G. Mgr Foucault.
Cours théorique et pratique de chant grégorien (suite) . . . A. Gastoué.
Henry Dumont (suite) . . . . . H. Quittard.
Bibliographie. . . . . . P. A.
Mois musical . . . . . Jean de Muris.
Encartage : *Regina caeli* à 4 voix . . . . . Roland de Lassus.

LA RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

D'APRÈS GUI D'AREZZO

Je me propose de répondre dans cette modeste étude à ces deux questions : 1° quelle est, d'après Gui d'Arezzo, la rythmique du chant grégorien ? 2° quelle est la parenté qui existe entre la rythmique grégorienne et la rythmique gréco-romaine.

I. — DOCTRINE RYTHMIQUE DE GUI D'AREZZO.

Quelques lignes de Gui d'Arezzo contiennent dans leur féconde simplicité toute la théorie du rythme musical appliqué au chant grégorien.

Citons d'abord le texte du Micrologue, chapitre xv, sur lequel je crois pouvoir établir ma thèse :

Summopere caveatur talis neumarum distributio, ut, quum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen, aut in numero vocum, aut in ratione tenorum, neumæ alterutrum conferantur atque respondeant, NUNC ÆQUÆ ÆQUIS, NUNC DUPLÆ VEL TRIPLÆ SIMPLICIBUS, *atque alias* COLLATIONE SESQUIALTERA VEL SESQUITERTIA.

Qu'on me permette avant tout de placer ici une observation importante : à savoir que ce texte est nettement didactique, qu'il s'adresse aux compositeurs et qu'il prétend leur assigner les règles à suivre pour l'harmonieuse coordination des neumes : *summopere caveatur talis*

neumarum distributio. Qu'il s'agisse de sons placés sur le même degré de l'échelle musicale ou sur des degrés différents : *quum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant,* qu'importe ? la règle sera la même, soit pour le nombre des sons, *in numero vocum*, soit pour leur rapport de durée, *aut in ratione tenorum.* Les neumes, en effet, ne doivent pas se succéder au hasard et sans rapport les uns avec les autres. Au contraire, il y a entre les neumes une relation intime, *neumæ alterutrum conferantur*, une correspondance étroite, *atque respondeant*, relation et correspondance dont le maître donne la formule en quelques mots.

Les neumes devront se répondre : *nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus, atque aliàs collatione sesquialter a vel sesquitertia.*

Certes il était difficile de définir d'une manière non seulement plus brève et plus précise, mais surtout plus mathématique, les divers rapports selon lesquels les sons d'une mélodie grégorienne doivent être concertés, combinés et liés.

Rappelons d'abord que tout pied musical, grégorien ou non, se compose essentiellement d'une thésis et d'une arsis, lesquelles ne comportent entre elles que deux relations : relation du simple au simple, c'est-à-dire 1 + 1, et relation du simple au double et *vice versa*, soit : 1 + 2 ou 2 + 1. Inutile d'insister sur un point incontesté. Je me borne à donner le schéma de ces deux relations.

Relation du simple au simple ♫ ou ♩

Relation du simple au double et *vice versa :*

a) 1 + 2, ou ♪♫ ou ♪♩

b) 2 + 1, ou ♫♪ ou ♩♪

Evidemment ce n'est pas de ces relations élémentaires qu'il s'agit dans notre passage du Micrologue. Il ne s'agit pas de la constitution intérieure des pieds ou neumes, mais bien de la combinaison de ces pieds ou neumes entre eux : *neumarum distributio.* Or, quelles peuvent être les relations des neumes les uns avec les autres et quelles sont les règles qui président à leur combinaison ? Ces relations sont au nombre de quatre, d'après Gui d'Arezzo :

Relation d'égal à égal, soit 2 + 2 ;

Relation du simple au double, soit 2 + 4 ;

Relation sesquialtère, soit 2 + 3 ;

Relation sesquitierce, soit 3 + 4.

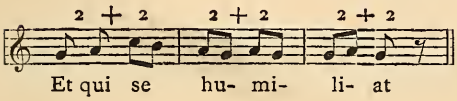
Il est facile de voir que, d'après ces quatre règles, le *numerus vocum* dans la thésis et l'arsis peut être de 2 ou 3 ou 4, d'où résulteront les combinaisons suivantes :

Thésis	Arsis	
2	2	Relation d'égal à égal.
2	3	Relation sesquialtère.
2	4	Relation du simple au double.

Thésis	Arsis	
3	2	Relation sesquialtère.
3	3	Relation d'égal à égal.
3	4	Relation sesquitierce.
4	2	Relation du double au simple.
4	3	Relation sesquitierce.
4	4	Relation d'égal à égal.

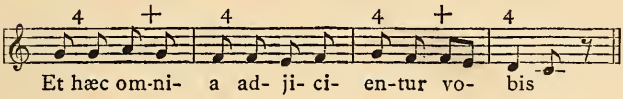
La rythmique grégorienne ne connaît pas d'autres combinaisons. Il s'agit de voir si les compositeurs les ont employées et quel parti ils en ont tiré. Malgré l'extrême simplicité de cette théorie, les quelques exemples suivants en démontreront toute la richesse.

RYTHME ÉGAL BINAIRE



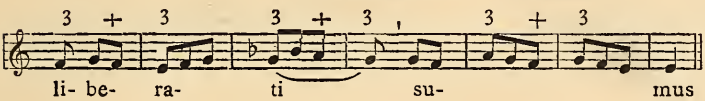
Ant. ad Magnificat. Xe Dim. après la Pent.

ou cet autre exemple :



Ant. ad. Magn. XIVe Dim. après la Pent.

RYTHME ÉGAL TERNAIRE

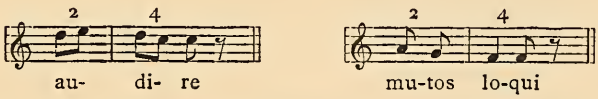


Int. du Jeudi Saint.

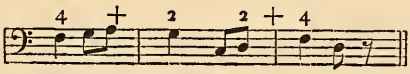
RYTHME A RELATION DU SIMPLE AU DOUBLE

ET *vice versa.*

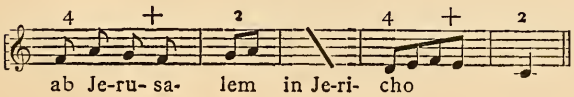
Dans l'antienne de Magnificat du XIe dimanche après la Pentecôte, nous lisons : *et surdos fecit audire et mutos loqui.* Le mot *audire* et les mots *mutos loqui* sont traités mélodiquement par le rythme du simple au double.



De même pour la vocalise suivante dans l'Alleluia de Noël :



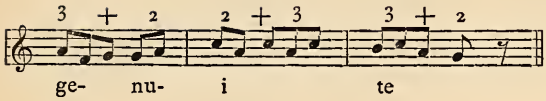
Encore un autre exemple :



XIIe Dim. après la Pentecôte.

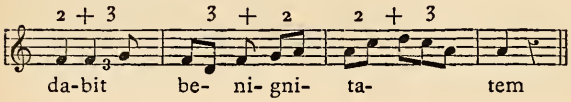
RYTHME A RELATION SESQUIALTÈRE

2 + 3 ou 3 + 2



Alleluia de la messe de minuit.

Autre exemple :

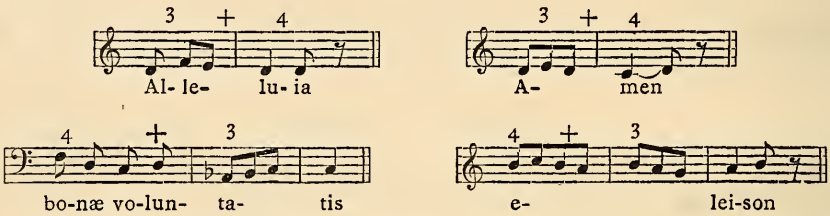


Communion, 1er Dim. de l'Avent.

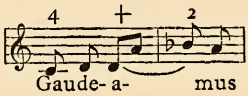
RYTHME A RELATION SESQUITIERCE

3 + 4 ou 4 + 3

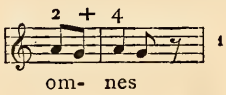
J'en ai réuni plus de vingt exemples dans la petite plaquette que j'ai mise sous les yeux de mes auditeurs au congrès de Bruges (août 1902). On me permettra donc de ne reproduire ici que quatre exemples.



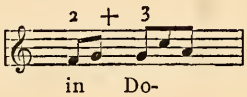
Après avoir fourni ces exemples isolés, que j'aurais pu multiplier à plaisir, il nous faut prendre, non plus des individualités, pour ainsi dire, mais des phrases suivies, des distinctions complètes, pour mieux vérifier l'enchaînement et la combinaison des rythmes d'après les règles énoncées par Gui d'Arezzo. Je détache trois passages de l'introït *Gaudeamus*.



Relation du double au simple.



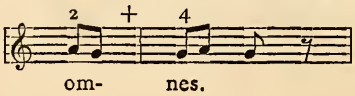
[1] Relation du simple au double.

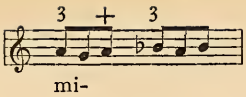


Relation sesquialtère.

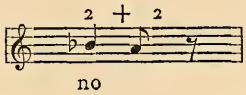
---

1. J'allonge ici, parce que le manuscrit 339 de Saint-Gall nous donne :



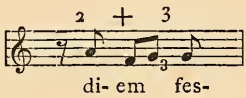


Rythme égal ternaire.

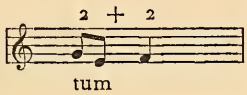


Rythme égal binaire.

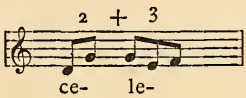
La phrase mélodique qui accompagne les mots *diem festum celebrantes*, dans les éditions bénédictines, est évidemment fautive autant qu'elle est peu rythmique. Nous la reproduisons ici telle qu'elle est donnée par certains auteurs, et telle qu'elle paraît bien sortir des neumes de Saint-Gall.



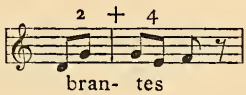
Relation sesquialtère.



Rythme égal binaire.

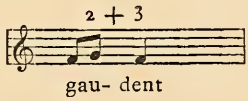


Relation sesquialtère.

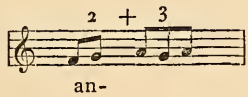


Relation du simple au double.

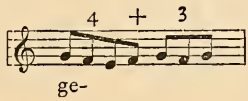
La phrase suivante *sub honore*, etc., a subi autant de transformations dans le rythme que dans le texte. Elle ne présente d'ailleurs ni intérêt, ni difficulté ; je la laisse de côté, et je prends la phrase finale de ce magnifique introït, dont l'original a été composé pour la fête de sainte Agathe :



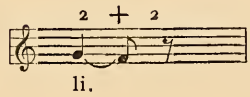
Rythme égal binaire.



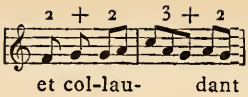
Rythme sesquialtère.



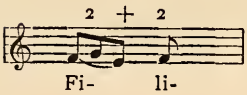
Rythme sesquitierce.



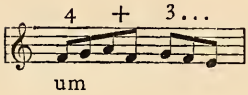
Rythme égal binaire.



Rythme égal binaire.
Rythme sesquialtère.

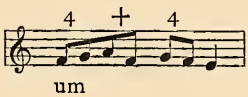


Rythme égal binaire.

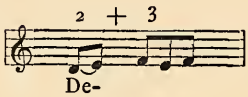


Rythme sesquitierce.

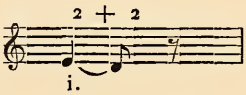
ou bien



Rythme égal binaire.



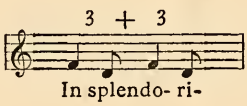
Rythme sesquialtère.



Rythme égal binaire.

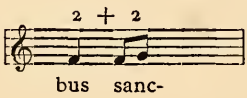
Pour qu'on ne m'accuse pas d'avoir choisi mes exemples selon les besoins de ma cause, j'ai pris cet introït dans une revue étrangère de grande autorité. J'ai reproduit exactement, sauf deux variantes que j'ai soigneusement indiquées, la transcription telle qu'elle est donnée dans l'un des derniers numéros. Comme cette revue ne partage pas mes idées sur la métrique grégorienne, il m'a paru piquant d'emprunter mon exemple et de demander la justification de ma théorie à une transcription qui a été faite avec des préoccupations toutes différentes et des vues tout opposées. Mes lecteurs jugeront si j'y ai réussi.

Je donne un second exemple qui m'a été indiqué bien fortuitement aussi par un ami du chant grégorien, dont j'ai eu le regret de ne pouvoir admettre ni la théorie ni la transcription. C'est la communion de la messe de minuit :

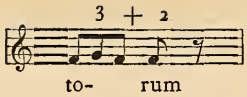


Rythme égal ternaire.

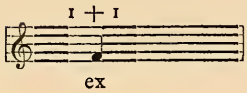
(*In* est une liquescence unissonnante produisant l'allongement.)



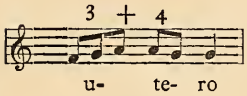
Rythme égal binaire.



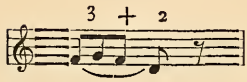
Relation sesquialtère.



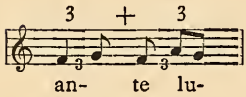
Rythme égal du simple au simple (anacrouse).



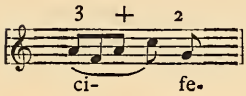
Relation sesquitierce.



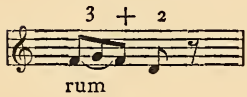
Relation sesquialtère.



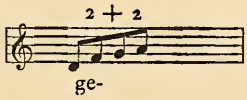
Rythme égal ternaire.



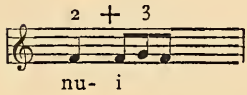
Relation sesquialtère.



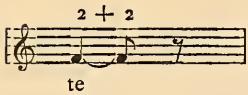
Relation sesquialtère.



Rythme égal binaire.



Relation sesquialtère.



Rythme égal binaire.

Je crois inutile d'apporter un plus grand nombre d'exemples. Je prie seulement mes lecteurs de remarquer que mes exemples ont tous été empruntés à des textes en prose. Si, en effet, j'avais recouru à des textes poétiques, on n'aurait pas manqué de m'objecter (comme on l'a déjà fait) que la métrique du texte justifie et explique la métrique de la mélodie. Quoique cette objection n'en soit pas une, parce que la rythmique de la mélodie grégorienne est indépendante de la rythmique du texte, souvent même jusque dans les chants syllabiques, j'ai préféré choisir des exemples qui ne pussent être sujets à discussion sous ce rapport.

Au point où nous sommes arrivés, une première constatation semble s'imposer : c'est la corrélation exacte et indéniable entre la théorie

exposée par Gui d'Arezzo et la pratique suivie par les compositeurs grégoriens. De plus, les compositeurs dont les œuvres sont consignées dans la *Paléographie*, notamment dans le manuscrit de Saint-Gall n° 339, étant antérieurs à Gui d'Arezzo, celui-ci n'a fait que codifier les règles déjà sanctionnées par la pratique et il les a très heureusement résumées dans les quelques lignes sur lesquelles j'ai établi ma démonstration.

II. — PARENTÉ ENTRE LA RYTHMIQUE GRÉGORIENNE ET LA RYTHMIQUE GRÉCO-ROMAINE

Dans ma *Première question grégorienne*, j'ai essayé d'établir entre la rythmique du chant grégorien et la rythmique gréco-romaine une relation de filiation. On m'a demandé d'en fournir la preuve et d'exhiber l'acte de naissance. Heureusement, on n'a pas exigé le nom de la matrone qui a présidé à l'événement.

D'autre part, on m'a demandé si les deux rythmiques, ayant en effet les relations de la plus étroite parenté, ne seraient pas plutôt deux sœurs : ce qui semblerait résulter des similitudes frappantes qui leur donnent une physionomie commune et des divergences non moins visibles qui les différencient.

Facies non omnibus una,
Nec diversa tamen, qualis decet esse sororum.

(Virgile.)

Il se peut que les deux rythmiques ne soient que deux rameaux développés sur une même tige, deux ruisseaux épanchés d'une même source ; qu'elles procèdent l'une et l'autre d'une théorie antérieure, dont chacune d'elles aurait fait une application spéciale. L'étude de ce problème, pour nous permettre d'arriver à une solution définitive, exigerait des développements que ne comporte pas cette étude, et des recherches que je n'ai guère le loisir d'entreprendre.

Ce que je maintiens, et ce qui suffit à établir le bien fondé de ma thèse, c'est que les moules gréco-romains et les moules grégoriens présentent des analogies qu'il est impossible de méconnaître, et qui permettent d'affirmer que les deux rythmiques reposent sur les mêmes bases, obéissent aux mêmes principes et arrivent aux mêmes résultats.

Des deux côtés, le pied ou neume le plus restreint est fait de l'unité s'ajoutant à elle-même 1 + 1, tandis que le pied ou neume le plus développé ne dépasse pas deux groupes quaternaires, 4+4.

C'est le double spondée gréco-latin, *ō-rā-tō-rēs*, lequel se trouve à l'extrémité opposée du pyrrhique, *fŭgă*.

Entre ces deux extrêmes s'échelonnent les divers pieds classiques, ou les divers neumes, selon le langage grégorien. La similitude entre les uns et les autres est affirmée par Gui d'Arezzo, quand il nous dit : *Quum neumæ loco sint pedum* (Microl., XV).

Entrons dans le détail.

Pour les grégoriens, deux neumes peuvent être d'abord en relation d'égalité, qu'il s'agisse de mouvements binaires ou ternaires.

S'il s'agit de mouvements binaires, nous avons les quatre combinaisons suivantes :

1° ♫ ♫
2° ♩ ♫
3° ♫ ♩
4° ♩ ♩

En voici quatre exemples mélodiques :

1° fruc- tum — Comm. 1er Dim. Avent.

2° glo- ri- am — Introït Vigile de Noël.

3° in- du- it — Introït *In medio.*

4° fi- nale — Passim.

Or qui ne voit ici que le N° 1 est un véritable procéleusmatique gréco-romain, le N° 2 un véritable dactyle, le N° 3 un véritable anapeste, et le N° 4 un véritable spondée ?

Dans le rythme égal ternaire, je donne trois exemples, qui se reproduisent à chaque page :

N° 1 (3 + 3) — Passim.

N° 2 (3 + 3) — Grad. 3e Dim. Carême

N° 3 (3 + 3) di- xit — Int. Messe de minuit.

Oserait-on soutenir que le N° 1 n'est pas un double tribraque, le N° 2 un ditrochée, et le N° 3 un diïambe ?

Si nous passons à la deuxième relation grégorienne, rapport du simple au double et *vice versa*, les mêmes rapprochements seront faciles à établir.

Le molosse classique, *Ænēās* ou *Rōmānūs*, représente à volonté 2 + 4 ou 4 + 2, comme on le voit dans l'hexamètre virgilien bien connu :

4 4 + 2 2 + 4 4 4
Tum pater | Æ-ne- | as, ro- | manæ | conditor | urbis.

Mais cette forme synthétique est trop lourde pour la rythmique grégorienne, qui préfère les formes analytiques. Aussi ne trouve-t-on que rarement le molosse ♩ ♩ ♩. Il y en a cependant des exemples dans les longues tenues de quelques graduels, dans celui par exemple du 3e dimanche de Carême, où l'on trouve plusieurs groupes composés de trois distropha, ce qui donne ♫ ♫ ♫, équivalant à ♩ ♩ ♩.

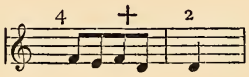
La relation grégorienne 2 + 4 ou 4 + 2 se présente d'ordinaire sous les trois formes que voici :

N° 1 ♫♫♫♫ ♩ C'est-à-dire procéleusmatique et demi-spondée.

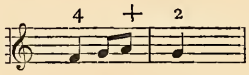
N° 2 ♩ ♫♫ ♩ C'est-à-dire choriambe.

N° 3 ♫♫ ♩ ♩ C'est-à-dire ionique mineur.

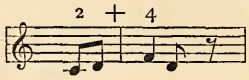
En voici des exemples pris, comme tous les autres, dans les éditions bénédictines :

N° 1 

Passim.

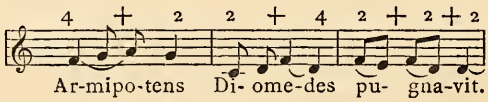
N° 2 

Alleluia de Noël.

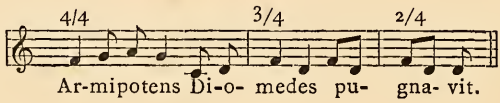
N° 3 

id.

Comme contrôle, prenons trois pieds latins, un choriambe *Armĭpŏtēns*, un ionique mineur *Dĭŏmēdēs* et un molosse *pūgnāvīt;* puis plaçons-les sous les trois petits fragments mélodiques cités plus haut, et nous verrons comment la rythmique gréco-romaine et la rythmique grégorienne cadrent ici de la façon la plus exacte.



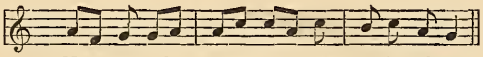
ce qui nous donnera la mensuration suivante :



La troisième relation grégorienne, ou sesquialtère, 2 + 3 et 3 + 2, correspond à la nombreuse famille gréco-romaine des crétiques et des péons. Je donne ici le schéma de chaque pied.

1° conditor,	(- ⏑ -)	2 + 1 + 2	Crétique
2° —	(——)	2 + 1 + 2	id.
3° Acha-tes,	(⏑ - -)	1 + 2 + 2	Bacchius
4° na-tura,	(- - ⏑)	2 + 2 + 1	Palimbacchius
5° le-gitima,	(- ⏑⏑⏑)	2 + 3	1er Péon
6° colo-nia,	(⏑ - ⏑⏑)	1 + 2 + 2	2e Péon
7° Mene-demus,	(⏑⏑ - ⏑)	2 + 2 + 1	3e Péon
8° celeriter,	(⏑⏑⏑ -)	3 + 2	4e Péon

On comprendra sans peine que, pour donner quelques spécimens des neumes grégoriens correspondant à tous ces pieds, il faudrait allonger démesurément cet article. Je me contenterai encore de prendre quelques mots latins et de les placer sous une mélodie déjà présentée. Prenons donc cette phrase : La nature n'agit pas avec précipitation : *Non agit natura celeriter. Nōn ăgĭt,* crétique ; *nātūra*, palimbacchius ; *celeriter*, 4e péon. Ces trois pieds gréco-romains se placent naturellement sous la mélodie suivante : *Genui te.* Alleluia de la messe de minuit.



Enfin la quatrième relation grégorienne, ou sesquitierce, correspond aussi à la famille des épitrites, 3 + 4 ou 4 + 3, comme il résulte du petit tableau suivant :

1er Epitrite	săcēr—dōtēs,	3 + 4.
2e —	cōndĭ—tōrēs,	3 + 4.
3e —	Dēmōs—thĕnēs,	4 + 3.
4e —	Fēscēn—nīnă,	4 + 3.

Un simple coup d'œil jeté sur un *Liber gradualis* ou sur un *Liber antiphonarius* de Solesmes montrera à chaque instant ce double groupement : ♪♪♪ + ♪♪ ♪♪, ou bien : ♪♪ ♪♪ + ♪♪♪, dans lequel il sera facile de constater que le cadre rythmique de l'épitrite grégorien est exactement semblable au cadre de l'épitrite classique.

A ces diverses constatations, qui semblent bien catégoriques, j'ajoute, en terminant, un argument non moins significatif.

Quiconque veut, après avoir donné un précepte, le mettre mieux en lumière, se sert habituellement pour cela de la comparaison. La comparaison donnant du relief aux similitudes et aux différences, est le procédé le plus sûr pour faire comprendre en quoi et comment deux choses sont semblables ou dissemblables. Or, tous les musicologues grégoriens, pour donner à leurs élèves une idée plus exacte de la manière dont le chant doit être exécuté, rapprochent l'exécution musicale de la déclamation poétique. Nous retrouvons sans cesse sous leur plume ces comparaisons : *Omne melos* MORE METRI *diligenter mensurandum est ;* ou encore : VELUTI METRICIS PEDIBUS *cantilena plaudatur*, etc.

Gui d'Arezzo, pour ne nous arrêter qu'à lui, puisque nous avons

placé sous son patronage la présente étude, Gui d'Arezzo revient jusqu'à cinq fois sur cette comparaison dans un chapitre qui n'est composé que de quelques paragraphes :

Le chapitre xv du Micrologue débute ainsi : *Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ, partes et pedes, et versus...* Lettres et syllabes sont les éléments (oratoires, dites-vous, ou plutôt grammaticaux) qui composent les parties (*partes*) ou pieds (*pedes*), dont se composent elles-mêmes les distinctions ou vers grégoriens (*et versus*).

Bientôt après, Gui d'Arezzo ajoute : *Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum.*

Et plus bas : *Oportet ergo ut, more versuum...*

Et plus loin : *Sunt vero quasi prosaici cantus... Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit quum ipsa metra canimus.*

Gui d'Arezzo distingue donc deux sortes de mélodies, au point de vue rythmique : les unes d'un rythme fort libre, qui les rend semblables pour l'allure à la marche de la prose ; les autres d'un rythme métrique, calqué sur le mètre poétique.

C'est dans ce même paragraphe que le célèbre musicologue compare le compositeur grégorien au poète lyrique : *sicut enim lyrici poetæ...* ; qu'il compare les neumes aux pieds et les distinctions aux vers, *Quum et neumæ loco sint pedum et distinctiones loco versuum ;* qu'il énumère les différentes formes rythmiques des neumes : iambiques, spondaïques, dactyliques, *ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurret ;* qu'il compare enfin les distinctions aux vers et nous apprend qu'elles sont tour à tour des tétramètres, des pentamètres, des hexamètres, etc... *distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, aliàs quasi hexametram cernes.*

Pourquoi rappeler tout ce parallélisme entre le rythme grégorien et la métrique gréco-romaine, si au contraire c'est la marche de la période oratoire qui doit régler l'allure de la mélodie grégorienne ?

Je m'arrête ici et je me résume en deux mots :

1° Correspondance exacte entre la théorie de Gui d'Arezzo et la pratique des compositeurs grégoriens : théorie et pratique qui établissent le caractère mathématique de l'alliance des pieds ou neumes dans le chant grégorien ;

2 Parenté étroite entre les pieds gréco-romains et les neumes grégoriens d'une part, et d'autre part, institution d'un parallèle incessant par les musicologues entre la rythmique grégorienne et la rythmique classique.

Après cela, quelle qualification convient-il de donner au rythme grégorien : rythme oratoire ou rythme prosodique ?

Nos lecteurs décideront.

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE CHANT GRÉGORIEN

PROFESSÉ A LA « SCOLA CANTORUM » DE PARIS

(*Suite*)

TROISIÈME PARTIE

DES CHANTS NON PSALMIQUES

De ces chants, les uns sont dits par le chœur, les autres par les chantres ; d'autres encore sont réservés aux ministres ecclésiastiques, lecteurs, diacres, célébrants. Nous ne nous occuperons pas de ces derniers.

CHAPITRE I

DES HYMNES VERSIFIÉES

§ I

Les hymnes sont des compositions en vers formant des strophes régulières ; elles sont, comme les psaumes, destinées à être chantées à deux chœurs.

Il y a une hymne prescrite à chaque heure canoniale, tantôt avant, tantôt après les psaumes. On les exécute aussi en dehors des offices, comme aux processions, expositions du Saint-Sacrement, adoration de la Croix, vénération de reliques, avant ou après l'office.

Mises en usage au IVe siècle par saint Ambroise, à Milan, comme cantiques populaires, ce n'est que peu à peu qu'elles furent introduites dans les offices, suivant les coutumes locales, et en particulier à la faveur de la règle bénédictine qui les prescrit.

§ 2

Dans une strophe d'hymne, on alterne régulièrement les simples coupes et les pauses. Si les vers sont longs, on fait une coupe au milieu et une pause à la fin ; s'ils sont courts, on fait alternativement l'une et l'autre à la fin de chaque vers (1).

Exemple :

Ave, maris stella, | Dei Mater alma : * Atque semper virgo, | Felix cæli porta.
Tantum ergo Sacramentum | Veneremur cernui : * Et antiquum documentum |
Novo cedat ritui : * Præstet fides supplementum | sensuum defectui.

Chaque hymne n'a pas une mélodie spéciale : on les chante généralement, pourvu que leur versification soit la même, sur le ton spécial au temps de l'année ou à la fête que l'on célèbre.

STROPHE IAMBIQUE

La versification la plus commune est la strophe *iambique :* elle est faite de quatre petits vers de huit syllabes, dont la quatrième, dans les hymnes de bonne époque, porte l'accent métrique, c'est-à-dire est régulièrement accentuée et longue, et caractérise le vers, tandis que la place des autres accents peut varier : cependant ils sont presque toujours terminés par un proparoxyton :

Jam lucis ór - to *sí*dere,
De-um pre- cé - mur *sú*pplices
Ut in di- úr - nis *ác*tibus
Nos servet a no*cén*tibus.

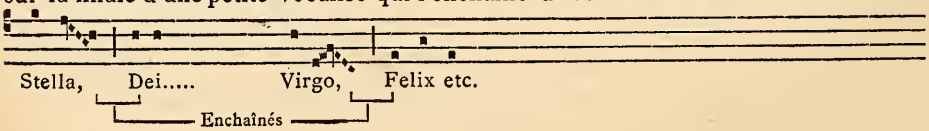
En dehors de cette syllabe, on a tendance à marquer plus fortement celle qui est soulignée ainsi que la seconde; aussi, fréquemment, sont-ce ces syllabes (4e & 6e) qui sont considérées comme portant l'accent métrique.

STROPHE TROCHAÏQUE

Cette strophe est le contraire de la précédente pour la disposition des accents, tout en ayant le même nombre de syllabes dans le premier hémistiche ; les accents portent sur les syllabes impaires :

Crux fidélis, inter omnes
Arbor una nóbilis!
Nulla silva talem profert
Fronde, flore, gérmine:
Dulce lignum, dulces clavos,
Dulce pondus sústinet.

(1) A moins que la partie impaire, comme dans l'*Ave, maris stella*, ne soit pourvue sur la finale d'une petite vocalise qui l'enchaîne directement à la suivante :



Voici deux autres strophes-types.

STROPHE SAPHIQUE

Iste Confessor Domini, colentes
Quem pie laudant populi per orbem,
Hac die lætus meruit beatas
Scandere sedes.

STROPHE ASCLÉPIADE

Sanctorum meritis inclyta gaudia,
Pangamus socii, gestaque fortia :
Gliscens fert animus promere cantibus
Victorum genus optimum.

Ces types sont à peu près les seuls usités. Les autres sont des exceptions.

Telles qu'elles sont maintenant reçues, les hymnes ne sont plus conformes à l'ancien genre de versification, ayant été l'objet d'une prétendue correction au XVIIIe siècle. Ce fut l'œuvre de trois jésuites, commis à ce travail par le pape Urbain VIII.

CHAPITRE II

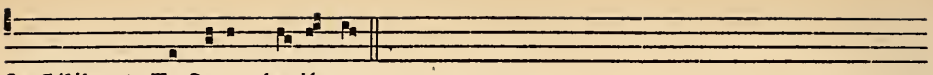
DES AUTRES HYMNES

§ I

Ces autres hymnes sont le *Te Deum*, le *Gloria in excelsis*, le *Trisagion*, le cantique des *Trois Enfants*, le *Sanctus*.

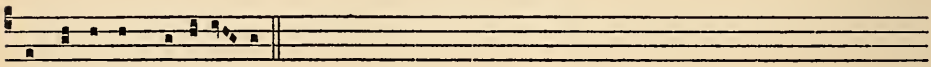
Le *Te Deum* est connu généralement sous le nom d'*Hymne de saint Ambroise et de saint Augustin*. Ces deux noms n'ont rien à faire avec le *Te Deum*, qui paraît être originaire des Eglises illyriennes et dater du IVe siècle. La mélodie antique a été abrégée à une époque assez moderne ; on ne chante plus guère que cette version abrégée. Voici, néanmoins, côte à côte, les deux chants, qu'on pourra exécuter en alternant, les solistes avec le chant orné, le chœur, plus lentement, avec le chant simple.

Le *Te Deum* est chanté, à certains jours, avant les psaumes de Laudes, et pour les actions de grâces solennelles.

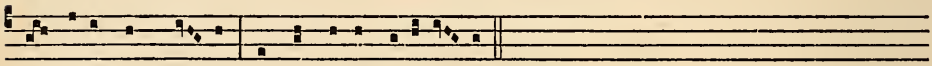


Le Célébrant. Te De-um laudámus.

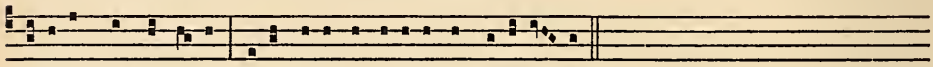
CHANT ORNÉ ANCIEN



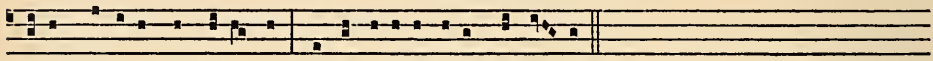
Te Dóminum confi-témur.



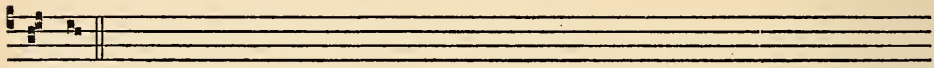
Te ætérnum Pa-trem omnis terra vene-rá- tur.



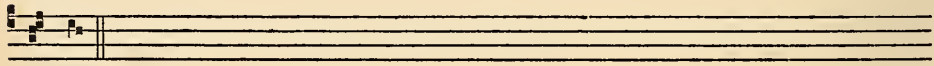
Tibi omnes Ange-li, tibi Cæli et univérsæ Potestá- tes.



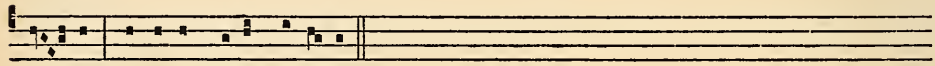
Tibi Chérubim et Séraphim, incessábi-li voce proclá-mant :



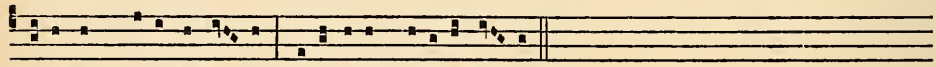
Sanctus.



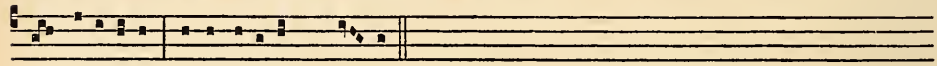
Sanctus.



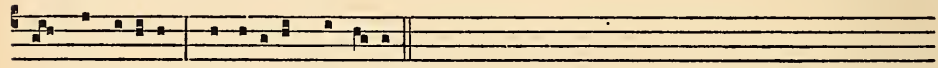
San-ctus Dóminus De-us Sába-oth.



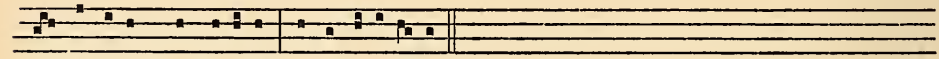
Pleni sunt cæ-li et ter-ra majestá-tis glóri-æ tu- æ.



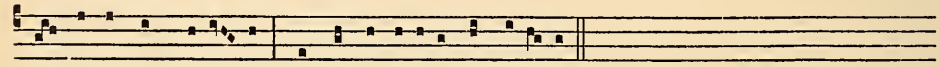
Te glori- ósus Apostolórum cho- rus.



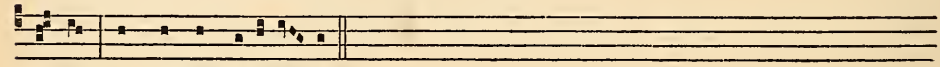
Te Prophetárum laudábi-lis núme-rus.



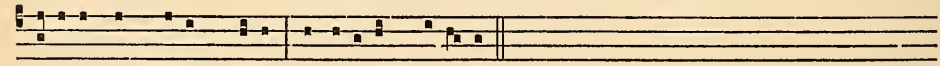
Te Mártyrum candidátus laudat exérci-tus.



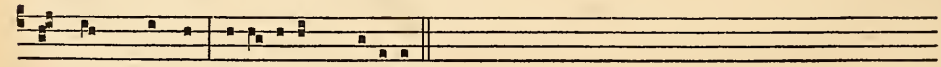
Te per orbem terrá-rum sancta confi-tétur Ecclési- a.



Patrem imménsæ majestá- tis.

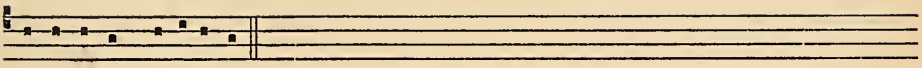


Venerándum tu-um verum et únicum Fí-li- um.

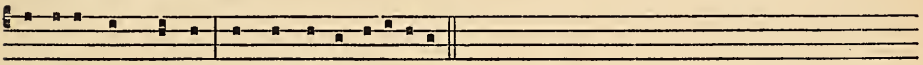


Sanctum quoque Pará-clitum Spí-ritum.

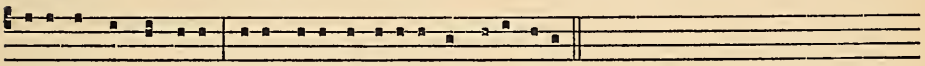
CHANT ABRÉGÉ MODERNE



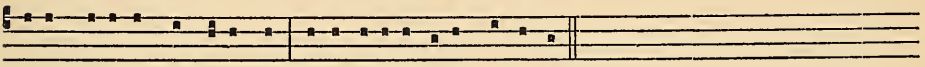
Te Dóminum confitémur.



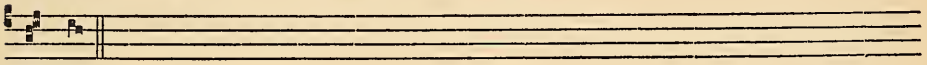
Te ætérnum Patrem omnis terra venerátur.



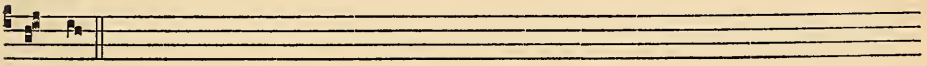
Tibi omnes Angeli, tibi Cæli et univérsæ Potestátes.



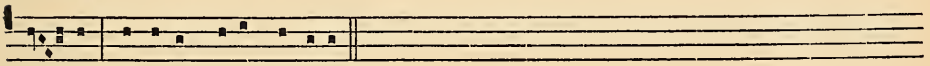
Tibi Chérubim et Séraphim incessábi-li voce proclámant :



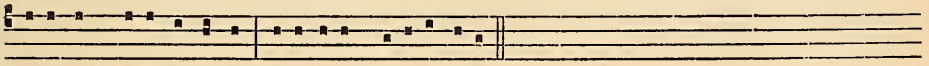
Sanctus.



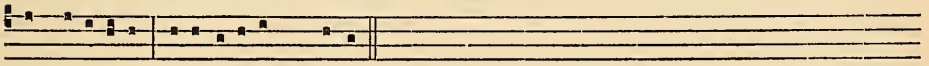
Sanctus.



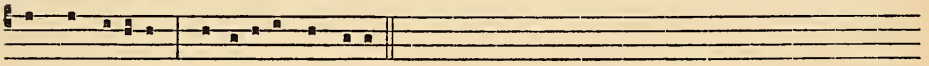
San-ctus Dóminus De-us Sába-oth.



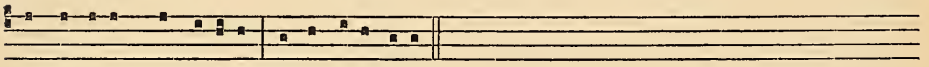
Pleni sunt cæli et terra ma-jestátis glóri-æ tu-æ.



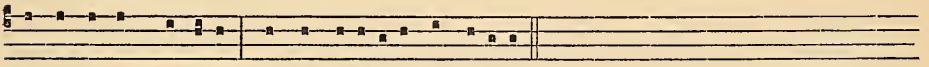
Te glori-ósus Apostolórum chorus.



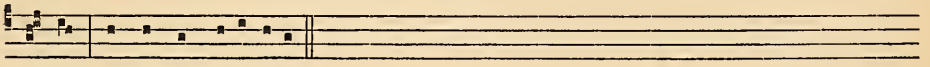
Te Prophetárum laudábi-lis númerus.



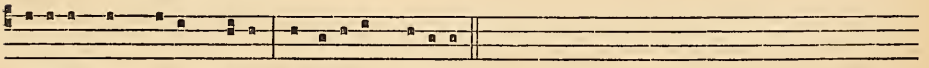
Te Mártyrum candidátus laudat exérci-tus.



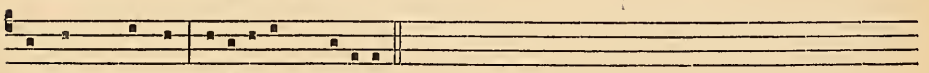
Te per orbem terrárum sancta confitétur Ecclési-a.



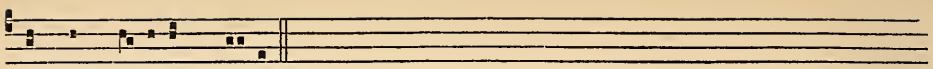
Patrem imménsæ majestátis.



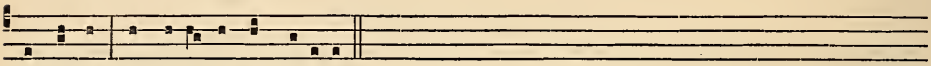
Venerándum tu-um verum et únicum Fílium.



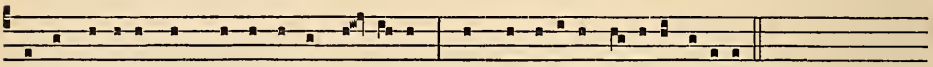
Sanctum quoque Paráclitum Spíri-tum.



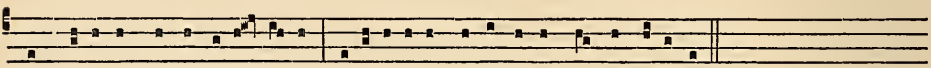
Tu Rex gló-ri-æ, Christe.



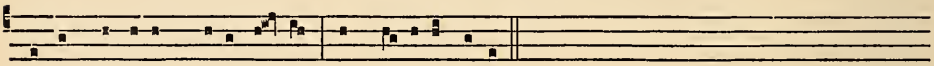
Tu Patris sempitérnus es Fí-li-us.



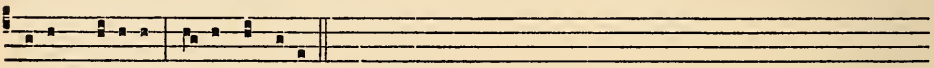
Tu ad liberándum susceptúrus hómi-nem, non horru-ísti Vírginis úterum.



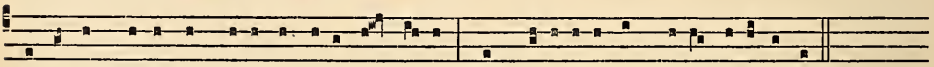
Tu, devícto mortis acú-le- o, aperu-ísti credéntibus regna cælórum.



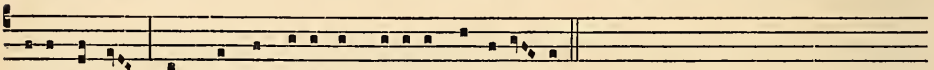
Tu ad déxteram De-i se-des, in gló-ri-a Patris.



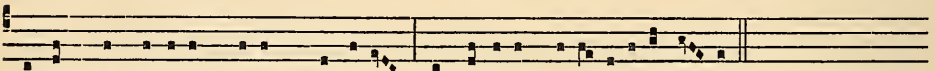
Judex créderis esse ventúrus.



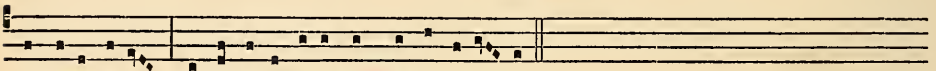
Te ergo quæsumus, tu-is fámulis súbve-ni, quos pre-ti-óso sánguine redemísti.



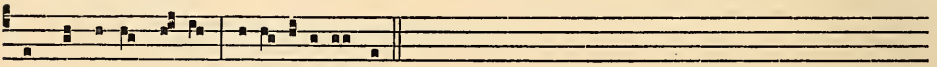
Ætérna fac cum sanctis tu-is in glóri-a nume-rá- ri.



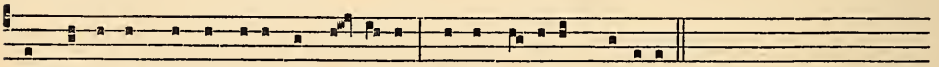
Salvum fac pópulum tu-um, Dómine, et bénedic hære-di-tá-ti tu- æ.



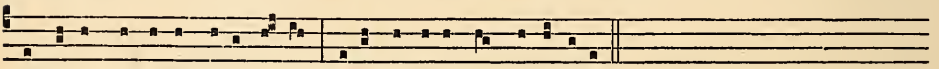
Et rege e-os, et extólle illos usque in æ-ternum.



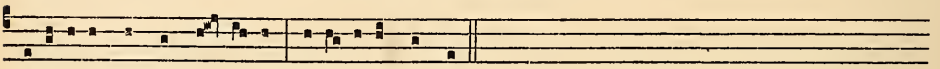
Per síngulos di- es bene-dícimus te.



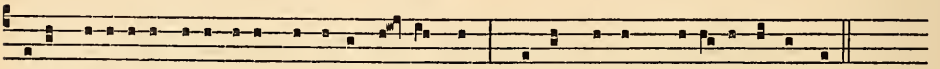
Et laudámus nomen tuum in sæ-cu-lum, et in sæculum sæcu-li.



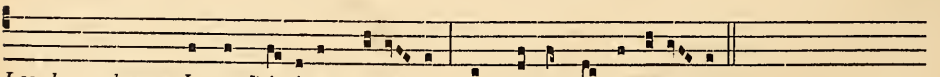
Dignáre, Dómine, di-e isto sine peccáto nos custodíre.



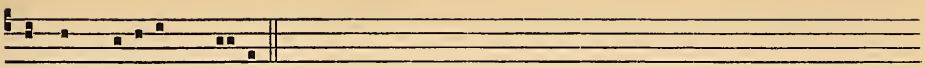
Miseré-re nostri, Dó-mine, mi-se-rére nostri.



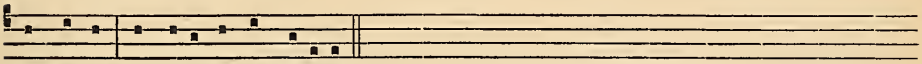
Fi-at mise-ricórdi-a tu-a, Dómine, su-per nos, quemádmodum sperá-vimus in te.



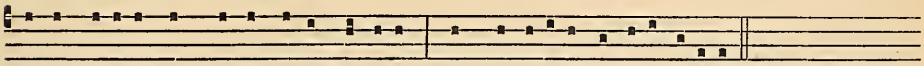
Les deux chœurs. In te, Dómine, spe-rá-vi : non confúndar in ætér-num.



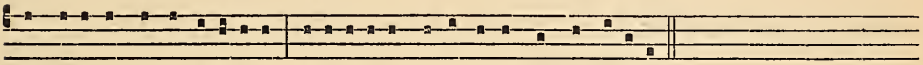
Tu Rex glóri-æ, Christe.



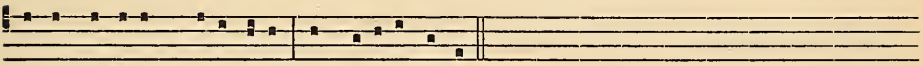
Tu Patris sempitérnus es Fí-li-us.



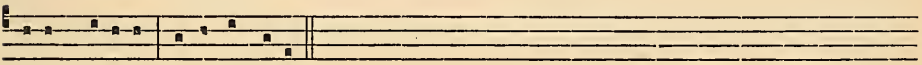
Tu ad liberándum susceptúrus hóminem, non horru-ísti Vírginis úterum.



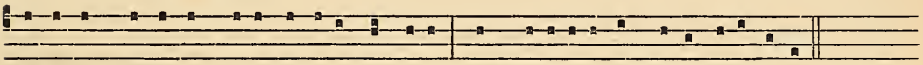
Tu devícto mortis acúle-o, aperu-ísti credéntibus regna cælórum.



Tu ad déxteram De-i sedes, in glóri-a Patris.

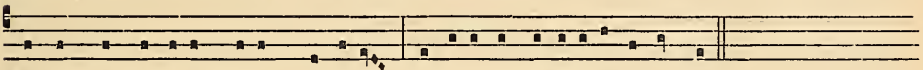


Judex créderis esse ventúrus.

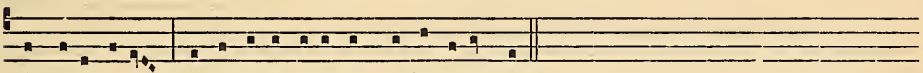


Te ergo, quæsumus, tu-is fámulis súbveni, quos preti-óso sánguine redemísti.

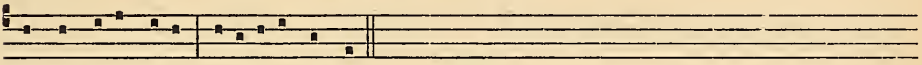
Ætérna fac cum Sanctis tu-is in glóri-a nume-rá- ri.



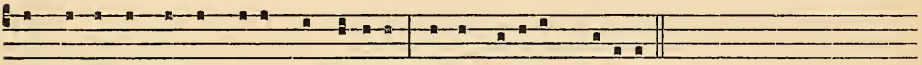
Salvum fac pópulum tu-um, Dómine, et bénedic hæreditá-ti tu- æ.



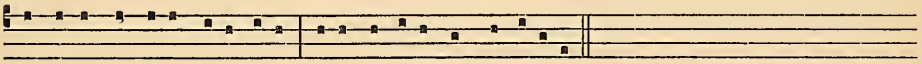
Et rege e-os, et extólle illos usque in æ-ternum.



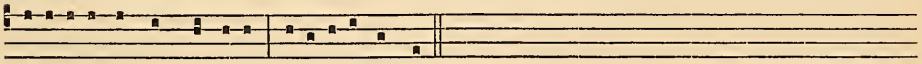
Per síngulos di-es benedí-cimus te.



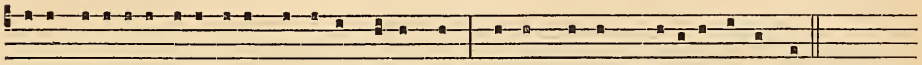
Et laudámus nomen tu-um in sæculum, et in sæculum sæculi.



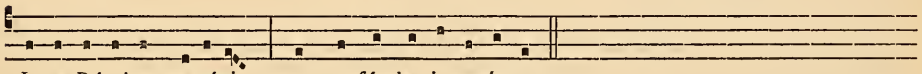
Dignáre, Dómine, di-e isto sine peccáto nos custodíre.



Miserére nostri, Dómine, miserére nostri.



Fi-at misericórdi-a tu-a, Dómine, super nos, quemádmodum sperávimus in te.



In te Dómine, sperávi : non confúndar in ætérnum.

§ 2

Le *Gloria in excelsis* remonte aux plus anciens temps de l'Eglise et est chanté dans tous les rits et langues des diverses confessions chrétiennes. Il est connu sous le nom d'*Hymne angélique* et de *grande doxologie*. Son texte primitif, fort simple, a été l'objet d'interpolations de la part des différentes Églises, à diverses époques. Voici les deux mélodies simples les plus anciennes qui nous aient été conservées.

Président. 1er chœur. 2e chœur.

Glóri-a in excélsis De-o. Et in terra pax homínibus bonæ voluntátis. Laudámus te,

1er chœur. Les 2 chœurs.

Hymnum dícimus tibi, Adorámus te, glori-ficámus te. Gráti-as tibi ágimus

propter magnam glóri-am tu-am, etc.

(1) Glóri-a in excélsis De-o. Et in terra pax homínibus bonæ voluntátis. Laudámus te,

Benedí-cimus te, Adorámus te, Glori-ficámus te. (1) Grá-ti-as ágimus tibi, propter magnam

glóri-am tu-am. Dómine De-us, Rex cœléstis, De-us Pater omnípo-tens. Dómine Fi-li

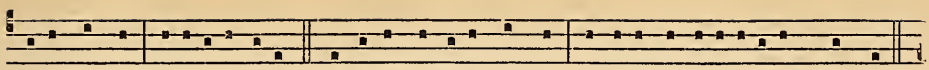
unigénite, Jesu Christe. Dómine De-us, Agnus De-i, Fí-li-us Patris. (1) Qui tollis pec-

(1) On peut varier ce chant en y faisant chanter par les deux chœurs réunis ces versets, comme dans le chant précédent.

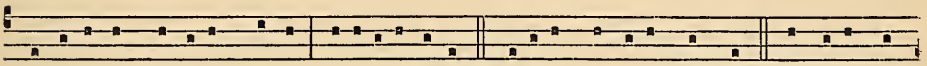
Gráti-as ágimus tibi, propter magnam glóri-am tu-am.

Qui tollis peccáta mundi, miserére nobis.

Tu solus Altíssimus, Jesu Christe.

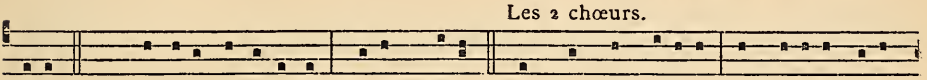


cáta mundi, miserére nobis. Qui tollis peccáta mundi, súscipe depreca-ti-ónem nostram.

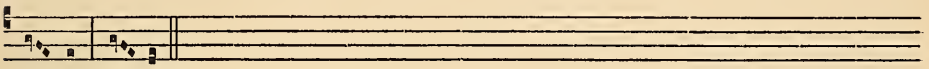


Qui sedes ad déxteram Patris, miserére nobis. Quóni-am tu solus Sanctus. Tu solus Dó-

Les 2 chœurs.



minus (1) Tu solus Altíssimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spíri-tu, in glóri-a De- i

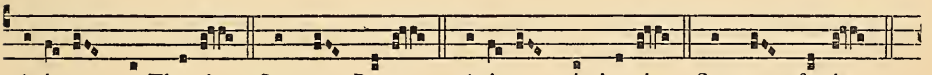


Pa-tris. Amen.

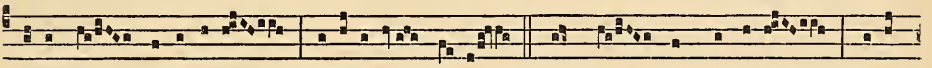
On varie la mélodie de cette hymne suivant les fêtes. On la chantait primitivement après les laudes ; depuis, dans le rit romain, elle a passé à la messe, où elle ne fut d'abord en usage qu'à Pâques. Aussi les mélodies festives qui paraissent remonter à une époque reculée sont-elles celles chantées à Pâques dans les diverses églises.

§ 3

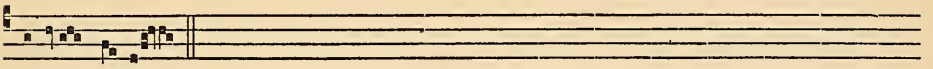
Le *Trisagion* n'est plus prescrit que le Vendredi saint, bien que plusieurs Églises s'en servent encore en d'autres circonstances. Voici ce chant, qu'on exécute alternativement en grec et en latin, suivant l'ancien usage.



Agi- os o The- ós. Sanctus De- us. Agi- os ischy-rós. Sanctus fortis.



Agi- os athána-tos, e-lé-i-son imas. Sanctus immortá-lis, mise-



ré-re no-bis.

(*A suivre.*) A. Gastoué.

HENRY DU MONT

(*Suite*)

Voici donc achevé le récit de cette longue vie qui s'est étendue sur deux règnes, en comprenant tout entière cette période de l'histoire musicale où l'art nouveau — le nôtre, — après être sorti des langes, a pris conscience de ses forces et s'apprête à étendre despotiquement son domaine, sans plus se soucier beaucoup des traditions vénérables qui avaient préparé ses débuts. Témoins de la jeunesse laborieuse de Du Mont, nous avons assisté à ses débuts à l'orgue de Saint-Paul. A travers les lacunes des témoignages, nous le suivîmes, des églises de Paris où il s'en va diriger ces « illustres » qui interprètent ses motets, jusqu'à la cour, chez le jeune duc d'Anjou ou dans l'appartement de la Reine, dont, assis à son clavecin, il accompagne les concerts; jusqu'à ces chapelles royales de Saint-Germain, de Fontainebleau, du Louvre ou de Versailles, aux destinées musicales desquelles il préside tant que l'âge ne l'aura pas contraint à céder la place à d'autres, dont les succès, les années se succédant, finiront par obscurcir sa renommée.

Et cette renommée avait été grande pourtant, et longtemps incontestée. Certes l'injuste oubli qui fut toujours réservé chez nous — et qui l'est encore presque autant — aux musiciens qui sont d'un autre temps que ceux qu'exaltent les contemporains, certes cet oubli ne l'a point épargné.

Un siècle n'était pas encore écoulé, qu'était aboli jusqu'au souvenir de tant de belles œuvres qui avaient charmé la ville et la cour. Telle est la destinée commune jusqu'à l'heure des réhabilitations nécessaires. S'il est vrai, ainsi que l'estime un excellent esprit de notre temps, que les ouvrages célébrés lors de leur apparition ont plus de chance que tous autres de vivre une vie durable, nous avons pourtant lieu d'espérer voir un jour Henry du Mont replacé, par le jugement des artistes, au rang qui doit être sien.

Car sa gloire fut consacrée au cours des plus belles années du grand siècle : au temps où les armes invaincues du monarque imposent à l'Europe la suprématie française, où l'admiration des peuples lui décerne le nom de Grand. C'est l'heure où les arts et les lettres enfantent à l'envi des chefs-d'œuvre. Comme Du Mont arrive en France, le *Cid*

vient à peine d'apparaître à la scène. La première année de son séjour voit naître *les Horaces* et *Cinna*, et la même année que Corneille, le musicien achèvera sa carrière. Aussi bien est-il de cette forte génération de grands hommes nés dans les premières années du siècle, alors que quelque chose subsiste encore de la rudesse de l'âge précédent; parvenus à l'âge viril en des temps incertains et difficiles et qui semblent avoir puisé dans les dissensions civiles et les violences des époques troublées une force, une originalité, une vigueur que le génie plus poli de leurs successeurs immédiats n'égale pas toujours.

Cependant, dira-t-on, Lulli a toujours passé avant Du Mont dans la faveur générale, jusqu'au point d'apparaître plus tard comme l'unique musicien du règne.

Mais la raison de cette préférence semble surtout ressortir de la comparaison des deux genres que l'un et l'autre ont traités presque exclusivement. Ce n'est point tant le génie du Florentin, non plus que le goût décidé du roi pour sa musique, qui lui ont assuré une prééminence plus apparente que réelle ; c'est l'enthousiasme provoqué par cette innovation séduisante du théâtre lyrique, le goût promptement exclusif pour le pathétique de la comédie en musique, l'amour de cette forme décorative et sensuelle entre toutes, à quoi les moins musiciens même se plaisent. Car aux brillants accessoires du spectacle, au charme des vers, aux surprises de l'intrigue, à la pompe des ballets, des costumes et des machines, ils trouvent assez d'attraits pour en venir bientôt à croire qu'ils possèdent aussi bien l'intelligence de l'art du musicien. Au surplus, quoique l'activité de l'auteur d'*Armide*, de *Roland* et d'*Amadis* se soit exercée en tous les genres, la plupart de ses contemporains n'ont point jugé — en quoi l'avenir leur donne raison — qu'il ait montré à l'église la même supériorité qu'à la scène.

Au même titre que le page italien sorti des cuisines de Mademoiselle et presque au même rang, les Français de son temps accueillirent l'organiste liégeois comme un de leurs maîtres nationaux. Mais si le premier, venu tout jeune à Paris et aussi ignorant de la musique de son pays que de toute autre, n'eut jamais d'autres éducateurs que des artistes de pure tradition française, s'il tira tout son art de leurs leçons et de son génie, tout au contraire, Henry Du Mont nous est arrivé à l'âge d'homme, en pleine possession de son style et de sa technique. Il n'avait plus rien à apprendre chez nous ; bien plus, ce qu'il apportait de nouveau, formes encore peu pratiquées en France et qui lui étaient déjà familières, allait grandement influer sur le goût de ses rivaux eux-mêmes. Lui aussi se modifiera sans doute à leur contact ; mais, tout compte fait, il leur rendra plus qu'il ne leur aura pris.

Comme cet apport étranger n'était nullement opposé au génie de notre race, il ne fera qu'en surexciter la force et la vitalité. Pas plus de ce temps que de nos jours, les écoles musicales ne peuvent demeurer closes aux voix du dehors. Aux années d'évolution surtout, où des préoccupations analogues font fermenter partout les esprits, qu'il s'agisse de la France, de l'Italie, des Pays-Bas ou de l'Allemagne. Si tous s'appliquent

au même problème, chaque pays en apporte une solution différente et garde, dans l'effort commun, sa part d'originalité. Ces solutions ne sont point contradictoires. Elles ne s'excluent pas nécessairement. Loin de là. Et de leur combinaison, l'art qui risquerait de se rétrécir dans un nationalisme aveugle, ne tirera que des avantages manifestes.

Ce n'est point ici le lieu d'esquisser en quelques lignes l'histoire d'une révolution — d'une évolution, pour mieux dire — dont les conséquences furent prodigieuses, puisque la musique moderne en est l'épanouissement. Aussi bien, tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'art en connaissent suffisamment, sinon les étapes et les péripéties, au moins le point de départ et le point d'arrivée. Quel musicien qui ne sache immédiatement faire la différence du style polyphonique de ceux que l'on nomme les primitifs et de l'art dit « de la basse continue »? Un motet ou un madrigal de Palestrina, un air ou une cantate d'église de Carissimi, pour prendre chez les Italiens deux noms essentiellement représentatifs, se décèlent à quiconque tout à fait dissemblables. Et l'on est plus porté à en exagérer qu'à en méconnaître les caractères propres. Car à serrer d'un peu près le détail, ces deux conceptions ne semblent pas tellement éloignées, et si l'on compare des œuvres plus rapprochées dans le temps, les rapports se multiplient en devenant plus évidents encore. C'est une erreur de l'opinion courante, résultat d'un examen trop superficiel, que de les vouloir mettre en opposition et de s'imaginer voir dans les unes la négation préméditée des autres.

Cependant, va-t-on objecter, l'art de la basse continue — conservons ce terme pour sa commodité, encore qu'il soit vraiment assez mal choisi — est l'aboutissement des efforts des réformateurs florentins, lesquels, se flattant de remettre en honneur les formes de l'antiquité, ont instauré le chant accompagné sur les ruines du vieux contrepoint jugé barbare. C'est, à mon sens, donner beaucoup trop d'importance aux tentatives de ces musiciens humanistes. Cette illusion ne s'autorise que de la connaissance tout à fait insuffisante et fragmentaire que nous avons des œuvres musicales de leur temps. L'abord n'en est point aisé, tandis que les traités théoriques contemporains, d'un accès plus facile, nous sont, au contraire, assez familiers. Et leurs auteurs, plus archéologues que musiciens, ont imposé leurs préjugés, en s'étendant avec une complaisance partiale sur les innovations et les théories des Bardi, des Galilei et de leurs disciples. Ceux-ci sont bien des révolutionnaires. Si on les eût écoutés, le style récitatif, cette déclamation notée qu'ils croyaient renouvelée des Grecs, eût supplanté tous les autres procédés de composition. Dans l'union des deux arts qui constitue le drame lyrique, voire même toute musique chantée, ces beaux esprits ne s'inquiétaient guère que de la poésie. Pour en assurer la prééminence, il leur en coûtait peu de dépouiller la musique de ses trésors les plus riches, de la réduire à un rôle qui, pour demeurer important à leurs yeux, n'en serait pas moins partout tenu pour secondaire. Les teintes neutres d'un perpétuel récitatif, si bien déclamé qu'il pût être, ne pouvaient guère satisfaire l'ambition légitime des compositeurs. Aucun n'eût voulu céder pleinement

à ces intransigeantes exigences. Aussi bien, ceux-là même qui se sont rangés sous la bannière des novateurs ne sont guère qu'en leurs préfaces demeurés fidèles aux principes qu'ils sont censés professer : principes dont les théoriciens, comme Doni, fort peu soucieux de musique pure, ont prodigieusement grossi l'influence. Ils prenaient leurs désirs pour la réalité, et nous avons longtemps eu le tort de les croire sur parole [1].

C'est assez pour la gloire de Florence d'avoir la première créé la langue du drame lyrique. Quand l'opéra aura acquis droit de cité au delà des monts, la pratique de la déclamation imprimera bien à l'art italien un tour particulier, hors du théâtre même et dans des œuvres qui n'en relèvent à aucun titre. La mélodie y gagnera une couleur originale par où elle se distingue de ce qu'on écrit ailleurs. Mais ce n'est là qu'une nuance. Le Cénacle ne fut pour rien dans les transformations essentielles. Sans lui, le style polyphonique classique n'en aurait pas moins évolué dans son sens naturel et logique, évolution dont le résultat ne pouvait être que ce que l'histoire nous montre partout réalisé dès les premières années du XVIIe siècle. Car en France, nos musiciens, avant d'avoir jamais ouï parler des compositions récitatives, étaient arrivés par d'autres voies à un résultat à peu près identique.

Le motet italien à basse continue, étudié dans les premiers temps, avant que l'abus de la virtuosité et la recherche trop exclusive de la mélodie coulante et sensuelle en soient venus gâter la belle ordonnance, le motet italien est naturellement issu du motet polyphonique [2]. Il résulte de simplifications successives de l'ancien contrepoint, effectuées toujours en vue d'en mettre mieux en relief l'élément mélodique et expressif. Aussi le compositeur arrive-t-il à n'en plus conserver que les figures principales, à l'exclusion du remplissage harmonique ou des dessins secondaires autrefois confiés aux voix, alors qu'elles n'avaient à exposer ni le thème, ni quelque contre-sujet intéressant. Il n'aura plus besoin désormais d'un si grand nombre de parties vocales. Deux voix le plus souvent lui suffiront, dont l'importance sera d'autant plus grande qu'elles ne diront plus rien que d'essentiel [3].

L'une et l'autre exposeront canoniquement la mélodie tour à tour, ou

1. Certaines lettres à Mersenne au sujet de Frescobaldi, lettres citées par M. A. Pirro en une étude sur l'organiste français Roberday (*Tribune de Saint-Gervais*, mars 1901), nous instruisent suffisamment de l'estime où Doni tenait les procédés proprement musicaux. Le grand organiste romain y est singulièrement méconnu et déclaré inapte à la musique moderne : « Pour accommoder les paroles, il est fort ignorant et dépourvu de jugement... » Et ailleurs Doni a soin de déclarer qu'il y a « bien de la différence d'estre bon Mélopée ou Musicien ou un bon compositeur de Sinfonies ». Ce dédain est caractéristique. Il explique assez comment ces beaux esprits devaient être portés à exalter les idées qu'ils jugeaient propres à faire disparaître un art estimé barbare et qu'ils ne comprenaient plus.

2. En me servant ici de ce terme de « motet italien » pour désigner les œuvres à basse continue du XVIIe siècle, je n'entends pas dire que les Italiens en aient eu seuls connaissance. Mais il me paraît probable qu'ils ont pratiqué cette forme les premiers et que l'évolution, ainsi comprise, est chez eux en avance d'un certain temps.

3. Il se peut en outre — cela est même à peu près certain — que des considérations purement pratiques aient encouragé les compositeurs à marcher dans cette voie. Les

bien se répondront en imitations plus ou moins rapprochées, à divers intervalles. Ce pendant que la basse instrumentale se chargera du soin de compléter l'harmonie, harmonie de plus en plus abstraite, sans signification très précise, surtout faite pour satisfaire aux exigences de l'oreille, qui se plaît au concours des consonances.

Dans le décor sonore ainsi posé, telles que des personnages sur la scène, librement, les mélodies vont évoluer, expressives et vivantes. Leurs rythmes, leurs complexes ondulations, leurs accents pathétiques pourront désormais avoir une éloquence persuasive à laquelle peut-être n'auraient-elles su atteindre si la volonté du compositeur ne leur avait assigné cette place éminente.

Qu'un tel procédé soit en germe dans les œuvres des maîtres les plus classiques de l'âge précédent, c'est ce dont il est facile de se convaincre. Sans parler des passages fort nombreux écrits dans le style du faux-bourdon où une partie, soprano ou ténor, expose un thème que les autres voix accompagnent simplement en harmonie plaquée, il est beaucoup d'autres endroits où il n'y aurait que peu à changer pour qu'il puisse trouver place dans un motet de la seconde époque.

Par exemple, n'est-il pas de pratique courante de commencer une pièce par l'exposition d'une mélodie que deux voix exposent en imitation à la quarte ou à la quinte ? Qu'on ait l'idée d'y ajouter une basse instrumentale, et ce sera la forme même usitée au temps de la basse continue. Il est impossible de multiplier ici ces indications : il y faudrait un volume. Mais si l'on veut y réfléchir et prendre la peine d'analyser à ce point de vue quelque motet de Vittoria, de Palestrina ou de tout autre maître de cette école, on sentira aisément ce que je veux dire. On verra combien peu de choses seraient à ajouter ou à retrancher dans ces œuvres pour les faire entrer dans le moule où les compositeurs de la première moitié du XVIIe siècle ont coulé leur pensée, et quel minime effort a suffi pour passer de l'art polyphonique à l'art plus libre et plus simple de la génération suivante.

Bien entendu, le changement ne s'est pas opéré par le dehors ni de façon consciente et préméditée. Aucun musicien n'a jamais placé sur son pupitre une pièce de style figuré, en se demandant comment il allait s'y prendre pour l'accommoder au goût du jour ou pour en tirer le plan d'une composition nouvelle.

Ce n'est point de la sorte que s'accomplissent les transformations durables. Mais du jour où la tonalité moderne, avant que d'être théoriquement établie, fut pressentie dans la pratique, du jour surtout où l'on eut pris conscience de la fixité de ces groupes sonores — les accords — qu'engendre fatalement, suivant certaines lois, le mouvement des

pièces à basse continue sont certainement d'exécution plus facile et plus commode, elles exigent moins de chanteurs et moins d'études d'ensemble. Et pour diverses raisons, il apparaît qu'à cette époque, en tous pays, les chœurs tant soit peu exercés, nombreux et permanents, sont rares, tandis qu'abondent — relativement — les chanteurs virtuoses, exécutants habiles qui trouveront à briller plus facilement dans le style nouveau.

parties indépendantes, lequel avait d'abord attiré seul l'attention des premiers contrapontistes, de ce jour la tendance était indiquée. L'évolution allait suivre son cours, à mesure qu'on sentirait le besoin d'assigner un sens plus expressif et plus précis à ce qui n'avait été au début qu'une simple architecture de sons.

Pour qui n'ignore pas le sens intime et pénétrant des belles pages de Josquin, de Lassus ou de Palestrina, il appert que les maîtres n'avaient point attendu le cénacle florentin pour prendre conscience de toute la puissance de leur art. Non plus que la venue de Viadana, si c'est à lui qu'on veut attribuer l'honneur d'avoir le premier composé dans le style soi-disant révolutionnaire de la basse continue. Il serait bien surpris, le bon religieux, de s'entendre décerner de telles louanges ! Car son invention n'était pour lui qu'un procédé propre à faciliter l'exécution, commode pour empêcher certains abus. Aux chantres de son temps qui, dans les chapelles médiocres, ne se faisaient point scrupule d'exécuter avec deux ou trois voix des motets où cinq, six ou huit étaient requises, en comblant les vides tant bien que mal avec l'orgue, il voulut seulement apporter des œuvres appropriées à ces modestes ressources. Son ambition n'allait pas plus loin et il ne visait guère à la gloire des réformateurs.

(*A suivre.*) H. Quittard.

MOIS MUSICAL

Paris. — L'exécution de l'*Idoménée* de Mozart, le jeudi 27 novembre, a été le point culminant des concerts donnés en la salle de la Schola, au mois dernier. Ce fut l'assistance des grands jours, et la satisfaction de tous eut son écho dans la presse artistique, comme le prouve la note suivante que nous cueillons d'un excellent confrère :

« Dans *Idoménée*, Mozart se montre, naturellement, le musicien prodigieux qu'il fut dès son enfance, et, à ce point de vue, on peut affirmer que son œuvre est digne des productions de sa maturité. L'auteur de *Don Juan* n'aura pas une écriture plus souple, ni plus ferme ; il ne tracera pas de mélodies aux contours plus purs ; il ne combinera point d'harmonies plus riches. Le génie musical déconcertant, miraculeux, de l'adolescent, ne sera pas plus éclatant chez l'homme fait. Mais l'application de ces étonnantes facultés sera tout autre. Le style dramatique différera. Ici ce style mozartien se cherche encore, hésite et tergiverse entre le lyrisme pur et le drame chanté à la manière de Gluck, sur lequel, cette fois, il ambitionne de se modeler. Il résulte de ces tâtonnements, non moins que de la rapidité extrême avec laquelle l'ouvrage fut composé, des disparates, des irrégularités et des faiblesses d'expression que fait d'autant mieux ressortir la beauté accomplie de certains passages.

« La sélection faite par M. Charles Bordes, si soigneusement opérée qu'elle ait été dans cette volumineuse partition, n'a pas laissé de mettre en lumière ces défaillances. A des pages musicales admirables succédaient de longs récitatifs, souvent convenus, et des airs dont les formules stéréotypées s'appliquent assez mal à la situation. Certes, la partition de Mozart renferme une perfection de détails dont toutes celles de Gluck n'offriraient pas l'équivalent. Mais au point de vue de la véhémence de l'accent, de la justesse du sentiment, de la convenance de l'effet musical et du texte poétique, elle reste bien en arrière d'*Alceste* ou d'*Armide*. Mozart n'a pas encore trouvé ici sa véritable voie ; sa manière de transposer délibérément l'action dramatique dans une sphère purement musicale contraste trop visiblement avec l'effort qu'il fait pour s'appliquer à traduire par endroits son livret en musique littérale. Ce à quoi il réussit peu. De là son infériorité relative, malgré la supériorité absolue de son génie musical.

« Mais quand ce génie se libère des entraves du mot et se lance à plein vol dans l'expression lyrique des sentiments et des passions, Mozart est dans son élément et peut, de là, défier Gluck. *Alceste* ne contient point de chœurs de prêtres plus augustes que celui d'*Idoménée*, ni *Armide* de chœur plus suave que celui qui accompagne ici le départ du vaisseau royal pour Argos. Et je crois bien que la grande scène du sacrifice, dans laquelle le drame prend plus d'ampleur et le poème plus de vérité pathétique, s'élève, par la musique, à la hauteur de tout ce que Gluck et Mozart lui-même ont jamais écrit de plus émouvant. »

Sans avoir été d'une perfection absolue, l'exécution de ces fragments fut aussi bonne qu'on pouvait l'attendre d'un orchestre d'élèves, et par moments, remarquablement chaleureuse. Parmi les solistes, Mlles E. Blanc et Pironnet, MM. Cazeneuve et J. David, se firent justement applaudir.

Avant de nous faire entendre *Idoménée*, l'orchestre avait accompagné le concerto

en *mi bémol* de Mozart, qu'exécutait Mme Wanda Landowska. C'est une page de la belle époque du maître, dont l'interprète a su rendre, avec une rare finesse, les intentions délicates et la spirituelle gaieté.

*
* *

Nos Trois Concerts de propagande en diverses villes de province ont réussi au delà de nos espérances.

A Montpellier, le premier en date, 211 abonnés se sont fait inscrire, et la belle salle de concert du Théâtre, qui contient environ 500 places, était remplie malgré un froid intense et un vent abominable. On sait que le *Quatuor vocal* et Mlle Selva en faisaient les frais. Ils eurent un très grand succès. On s'en convaincra par la lecture des journaux locaux, notamment l'*Eclair* de Montpellier, que nous sommes heureux de remercier ici pour la belle et désintéressée propagande qu'il a bien voulu faire à nos concerts, ainsi que son intelligent collaborateur pour son compte rendu.

Merci aussi aux organisateurs si dévoués, MM. Barbier, Augé, Laribé, Mme G., tous ceux enfin qui se sont si aimablement voués à l'action de la *Schola*. A la demande de plusieurs de nos abonnés, le *Quatuor Zimmer*, qui fera les frais du second concert le 19 janvier, jouera trois quatuors à la séance : le quatuor en *mi bémol* de Mozart, le 11e de Beethoven et le quatuor de Borodine. Mlle Legrand y chantera deux cycles de lieder.

A Lyon, malgré vents et marées, neige et verglas, la mise a été encore une fois sauvée. Nous ne pouvons annoncer une aussi belle liste d'abonnés, il n'y en a eu que 40, mais largement compensés par les places prises à l'avance pour ce concert seulement. L'effort sera à refaire chaque fois. Salle philharmonique largement remplie, public d'amateurs intelligents et très démonstratifs, ce qui n'est pas toujours la caractéristique des Lyonnais. Nous parlerons par ailleurs de l'intéressante fondation de la *Schola Lyonnaise*. Le concert n'était composé que d'œuvres anciennes avec le concours du *Quatuor vocal* de la *Schola* et de Mlle Selva assistée de M. Jemain dans l'exécution du concerto en *ut mineur* de Bach et des *Variations* à 2 pianos de Schumann.

Une *Schola d'exécution*, similaire à celle de Marseille, vient de se fonder à Lyon à la suite de divers conciliabules présidés par M. Vincent d'Indy en premier lieu, puis par M. Ch. Bordes, qui fit, le samedi 6 décembre, en présence d'environ 200 personnes, une conférence, où il instruisit son auditoire de l'historique des fondations de Paris et de Marseille. Le comité fut élu et des souscriptions recueillies ; l'œuvre paraît absolument lancée maintenant et l'on va se mettre à l'étude ; nous en parlerons souvent dans nos *Tablettes*. M. Frolich assista M. Bordes et chanta, après sa conférence, comme à Montpellier, cinq admirables lieder de Schubert, en allemand, avec le plus grand succès.

A Dijon. — Notre premier concert a pris les proportions d'un festival, tant par le nombre des abonnés inscrits (239 abonnés), que par le cadre vraiment merveilleux de la *salle des Etats de Bourgogne*, où se pressait toute la haute société de Dijon, les dames en tenue de soirée, les messieurs en redingote, voire même en habit. On se doit à un pareil cadre, qui a le mérite d'être d'une acoustique admirable de clarté et de richesse. C'est un endroit élu pour faire de la musique, et il serait presque à regretter que la *Schola*, devant l'affluence des demandes, se vît forcée d'élire un domicile coûteux au Grand Théâtre de Dijon pour le *Festival Rameau* qu'elle projette pour son troisième concert. Rameau, dans la salle des Etats de Bourgogne ! on ne peut rêver mieux, en attendant qu'on puisse représenter ces délicieux opéras à la scène dans la salle du théâtre de Dijon, en des *Festivals annuels* que nous rêverons voir instituer à Dijon, ville vraiment choisie, admirablement placée à proximité de Paris, de l'Allemagne et de la Suisse, d'où l'on accourrait en foule, j'en suis sûr, à

ces fêtes de l'art *vraiment français*; Dijon, patrie de Rameau, de Rude et de Legros, Dijon, qui contient tant de merveilles artistiques, où se résume presque la sculpture dans les sublimes figures de son *Puits Moïse*. Pourquoi, tandis que se chanterait au théâtre *Hippolyte et Aricie*, ne pas convier les amateurs à une exposition réunie de la *sculpture bourguignonne* et des estampes complètes de Legros ? Il y aurait là de quoi remuer le monde de l'art et l'attirer quinze jours durant à Dijon. A quoi pensez-vous, Messieurs de Dijon ?

Remercions, en terminant, nos dévoués collaborateurs dijonnais, Mme C., qui fut un peu la fée initiatrice de toute l'entreprise, les dévoués titulaires de listes qui, avec tant d'entrain, recueillirent les abonnements, et aussi toute la presse dijonnaise, qui encouragea si gracieusement nos efforts et nous couvrit d'éloges, *le Progrès*, *le Petit Bourguignon*, et en particulier la dévouée rédactrice du *Bien public*, et aussi les marchands de musique de la ville, qui tous rivalisèrent de zèle pour faire réussir le projet.

A Bordeaux, c'étaient les Zimmer qui inauguraient notre série de concerts dans le Sud-Ouest. Le 10, tandis que le *Quatuor vocal* chantait à Dijon, le *Quatuor Zimmer* jouait à la salle Franklin de Bordeaux. Nous n'avons pas encore, en mettant sous presse, tous les détails relatifs à cette séance, mais si nous en croyons les journaux qui nous parviennent à l'instant, notamment la *République nouvelle*, ce fut une magnifique soirée qui fit grand honneur à la *Schola* et à ses interprètes. La phrase finale du compte rendu de la *France du Sud-Ouest* : « Il faut espérer cependant que nos excellents artistes bordelais auront à cœur de ne pas se laisser décourager par la concurrence étrangère », nous a particulièrement rempli d'aise. Que va donc faire la *Schola* dans toutes ces villes ? Attirer des sympathies à la musique vraiment sérieuse et belle, et réchauffer les initiatives professionnelles. Puisque l'on dit cela à Bordeaux, ville qui tient un peu la tête du mouvement artistique en province, que devrait-on se dire ailleurs? Plus nous allons, plus nous nous convainquons que la province est remplie de forces latentes, qu'au lieu de développer, le professionnalisme ne fait qu'éteindre et maintient dans un état dolent de quiétisme musical qui va tout au plus jusqu'à Francis Thomé ou Chaminade. Remercions donc ici nos collaborateurs bordelais, et en particulier le si excellent et si dévoué ami de la *Schola*, M. Paul Charriol, qui, dans l'organisation particulièrement délicate des concerts, déploya une initiative et un dévouement admirables, comme toujours. Merci aussi aux membres de notre comité de patronage et à notre agent, M. Bermond.

A Poitiers, grâce à M. le comte de Clisson, toujours dévoué à la *Schola*, ami de la première heure, trois concerts ont été organisés : les *Zimmer* inaugurèrent le premier à leur retour de Bordeaux avec un grand succès.

Au Mans, où ils allèrent le lendemain de Poitiers, ils jouèrent également au premier des *trois Concerts* dont la *Schola* est l'initiatrice et la « ménagère» attitrée. C'était la deuxième fois qu'ils y allaient, ainsi que Mlle Marthe Legrand ; ils y sont tous redemandés avant la fin de la présente saison, c'est dire si leur succès fut grand.

La seconde série de tournées aura lieu à la mi-janvier. C'est cette fois dans le Sud-Est qu'ira le Quatuor Zimmer : à Dijon, Lyon, Avignon, Montpellier, Marseille, tandis que le *Concert d'instruments anciens de la Schola*, M. et Mme Casadessus, Desmonts, Nanny, etc., iront à Bordeaux, Poitiers, le Mans.

Quant au *troisième concert* dans ces diverses villes, ce sont les *Chanteurs de Saint-Gervais* qui en feront les frais.

Notons, en terminant : 1° le petit concert *hors série* que donna la *Schola* à Perpignan le 4 décembre, avec le concours de Mlle Selva, de Mlle Legrand et du violoniste Mateo Crickboom, venu de Barcelone, tandis que la *Schola* marseillaise chantait le *Samson* de Hændel à la salle Valette ; 2° le *Récital d'orgue* avec chant qu'avait organisé à Aix la *Schola* sous le patronage de l'*Association musicale* de cette ville, avec le concours de M. Alexandre Guilmant et du *Quatuor vocal*.

Marseille. — Le 4e concert de la *Schola* de Marseille, le 4 décembre, à la salle Valette, a été particulièrement brillant. Complètement consacré à l'œuvre de Hændel, il était singulièrement rehaussé par la présence du maître Guilmant à l'orgue et du jeune hautboïste, François Jean, que la *Schola* de Paris entendra à son concert du 23 courant. La magnifique Chorale marseillaise a gagné en homogénéité et éclat. Plus de 150 chanteurs prenaient part à l'exécution, à laquelle l'orchestre des concerts classiques participait et que M. Bordes dirigeait.

La *Schola* a mis à l'étude *Quatre Béatitudes* qui feront les frais de son 5e concert, que viendra diriger M. Vincent d'Indy.

Avignon. — La *Schola* d'Avignon va mettre à l'étude différents fragments du *Chant de la Cloche*, de Vincent d'Indy; elle compte sur la présence du maître pour la diriger.

JEAN DE MURIS.

BIBLIOGRAPHIE

Les Vraies Mélodies grégoriennes, par A. Dechevrens, S. J. — Paris, 1902, in-8. — 147 + 118 + 102 + XII pages.

Les Vraies Mélodies grégoriennes du R. P. Dechevrens sont la réalisation pratique des théories exposées dans les *Etudes de science musicale*. Les antiennes du Vespéral nous sont données dans une double notation : la notation rythmique ancienne traduit littéralement les neumes du manuscrit de Saint-Gall, l'Antiphonaire d'Hartker, déjà publié par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes en phototypie. En second lieu, une notation rythmique moderne rend le rythme des mélodies grégoriennes « sous sa forme la plus complète, c'est-à-dire tel qu'il est réellement, tel que les progrès de l'art musical dans les temps modernes nous permettent de le comprendre et de le figurer dans une notation pourvue de tous les signes nécessaires ».

Ce sont les propres expressions du R. P. Dechevrens. Précisons en disant que sa première transcription est faite en rythme libre, sa seconde enfermée dans le moule de la mesure moderne. Cette évolution répond à une pensée artistique et à un besoin de modernisme, soit ! mais nous n'en voyons guère le fondement scientifique, ni, si nous en laissons de côté la forme moderne, le besoin.

La première transcription est plus intéressante. « Dans la notation rythmique ancienne, lisons-nous, le rythme des mélodies grégoriennes est figuré tel que se le représentaient les anciens et tel qu'aujourd'hui encore il est pratiqué dans les églises d'Orient. L'unité rythmique est la noire ; elle équivaut au *chronos* des Grecs modernes et renferme toujours une *thésis* et une *arsis*, deux temps, c'est-à-dire deux brèves (croches) ou leur valeur. On chantera donc ces mélodies à la manière orientale. »

On sait combien les théories mensuralistes du R. Père sont éloignées de celles que nous soutenons ici. C'est une raison pour n'en faire ni l'éloge, ni la critique. Mais nous sommes très à l'aise en revanche pour mettre en lumière l'excellente introduction historique que le R. Père a placée en tête de ses transcriptions. Il estime que le plain-chant romain ne doit pas être isolé aux siècles de sa pleine floraison du chant des autres Eglises chrétiennes et que c'est d'une étude comparée que doit sortir la plus féconde vérité.

Au point de vue historique, nous sommes d'accord avec le R. Père. C'est de la meilleure critique. Mais nous objecterons seulement qu'il se sert parfois d'éditions très défectueuses, comme celle de Bianchini pour le chant liturgique arménien. En second lieu, l'étude qu'il fait du chant oriental gagnerait à être un peu plus fouillée.

Il ne faut pas prendre sans réserve le chant actuel comme l'écho certain de ce qu'il fut il y a huit siècles. Mieux vaut rechercher d'abord quelles déformations il a pu subir, bref, dégager la tradition ancienne, et alors seulement déduire des conclusions assurées d'une comparaison avec notre chant latin.

Mais le R. P. Dechevrens a ouvert une voie vraiment scientifique en introduisant la méthode comparée en musicologie.

*
* *

Die Jenaer Liederhandschrift, herausgegeben von G. Holz, Fr. Saran und E. Bernouilli. Leipsig, Verlag von Hirschfeld, 1902, 2 vol. in-8.

L'érudition allemande sait être reconnaissante envers ses gloires nationales, et si parfois elle sort de ses frontières politiques pour apporter sa contribution à l'histoire de notre littérature et de notre art, elle n'a garde d'oublier que chez elle les sujets ne manquent point à l'investigation scientifique.

On sait que les *minnesinger* tiennent dans la littérature germanique la même place que chez nous trouvères et troubadours : leur lyrisme a parlé le double langage de la poésie et de la musique. Un manuscrit célèbre, *Die Jenaer Liederhandschrift*, nous a conservé les œuvres de nombre d'entre eux, Meister Alexander, Frauenlob, Konrad von Wurzburg, Tannhauser, Henri d'Ofterdingen, etc.

Or, en 1896 déjà, la librairie Strobel, d'Iéna, a donné au monde savant une monumentale reproduction en fac-similé du manuscrit des *minnesinger*. Mais le faible tirage d'une part, et, d'un autre côté, le prix élevé de sa publication s'opposaient à la vulgarisation de cette belle œuvre. La triple collaboration de MM. Holz, Saran et Bernouilli nous a permis d'avoir une édition d'étude ; ces trois savants viennent en effet de publier une transcription fidèle du manuscrit. Nous disons fidèle, mais avec quelque réserve, car les éditeurs ont cru devoir apporter de légères modifications à la graphie musicale de l'original. Ainsi dans un groupe ascendant de deux notes, quand l'intervalle est moindre qu'une quarte, ils écrivent ▪▪, alors que le manuscrit porte ▪. Le moyen âge a connu les deux formes, mais dans la notation proportionnelle la signification en est différente comme valeur de durée. Il en est de même du groupe suivant, que nos éditeurs graphient tantôt ▪▪◆, et tantôt ▪◆, ce qui est bien plus conforme aux habitudes du moyen âge.

Après la transcription du texte poétique et musical, deux savantes études, l'une sur la rythmique signée de Franz Saran, l'autre sur la composition mélodique due à E. Bernouilli, permettent de juger en connaissance de cause l'œuvre des *minnesinger*. Au reste, en tête de chaque chapitre, il y a une bibliographie très soignée qui intéresse autant la musicologie des vieux poètes français que celle de leurs confrères d'outre-Rhin.

Enfin, Saran et Bernouilli ont traduit en notation moderne le texte musical du moyen âge. Leur travail est ce que nous appelons *une traduction libre*, c'est-à-dire que les règles de la notation proportionnelle y sont quelque peu méconnues. Mais le résultat est de nous donner des mélodies véritablement admirable et grandioses, beaucoup plus humaines que les conceptions souvent froides et fâcheusement scolastiques de nos trouvères.

Aussi aimerons-nous à revenir sur ce sujet et à faire connaître ici même quelques-unes de ces belles inspirations. Ce sera le meilleur critérium de la satisfaction que nous aura procurée cet excellent ouvrage : nous la ferons partager à nos lecteurs.

PIERRE AUBRY.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris-Poitiers. — Société Française d'Imprimerie et de Librairie.

TABLE ALPHABÉTIQUE

P. AUBRY. — *Le système musical de l'Eglise arménienne* (suite), p. 23, 72, 110, 320. —*Bibliographie*, p. 399.

M. BRENET. — *Guy d'Arezzo, Ponth. Teutonicus, et l'abbé Odon*, p. 121. — *Bibliographie*, p. 128. — *La musique dans les églises de Paris de 1716 à 1738*, p. 273.

CH. BORDES. — *Les fêtes de Bruges*, p. 252.

M.-D. CALVOCORESSI. — *La saison musicale 1901-1902*, p. 328.

R. DE CASTÉRA. — *Dix ans d'Action musicale* (suite et fin), p. 129, 182.

ED. CERIA. — *Variétés : Un cours libre en Sorbonne*, p. 94.

H. COCHIN. — *L'âme flamande*, p. 289.

E. D. — *Mois musical : Une messe de mariage « ancien jeu »*, p. 60.

S. G. Mgr FOUCAULT. — *La rythmique grégorienne d'après Guy d'Arezzo*, p. 369.

Abbé GABORIT. — *Bibliographie : Les Bénédictins de Solesmes et le rythme grégorien*, p. 219.

A. GASTOUÉ. — *Cours théorique et pratique de Chant grégorien* (suite), p. 39, 65, 103, 203, 337, 381. — *Mois musical : à Rome*, p. 95. — *Bibliographie*, p. 96, 176, 238, 239.

M. LABEY. — *Inauguration du grand Orgue de la Scola Cantorum*, p. 49. — *Mois musical : Le mouvement musical à la Scola*, p. 57.

J. DE MURIS. —*La Scola de Marseille*, p. 1. — *Mois musical : Marseille, Rédemption*, p. 60 et 396. — *Assises de la Scola à Bruges*, p. 97. — *La propagande de la Scola en province*, p. 165. — *A bâtons rompus*, p. 226, 282, 364.

J. PARISOT. — *Note sur des récitatifs israélites orientaux*, p. 351.

H. QUITTARD. — *Henry du Mont*, (suite), p. 5, 86, 114, 169, 213, 263, 344, 390.

LES SECRÉTAIRES. — *Notre Concours* (Stabat Mater), p. 47. — *Correspondance*, p. 62, 128. — *Bibliographie*, p. 62, 238. — *Notre encartage musical* (Angelis suis, *de Cardoso*), p. 102. — *Les Fêtes musicales de Bruges*, 157, 180, 241, 256, 311. — *Mois musical, Séances de fin d'année*, p. 174, 233, 367. — *La Schola Cantorum, société anonyme par actions*, p 177. — *Concours catholiques*, p. 387.

E. TINEL. — *La musique figurée à l'église*, p. 244.

★

TABLE ANALYTIQUE

Musique grégorienne.

M. Brenet : Guy d'Arezzo, Ponth. Teutonicus, et l'abbé Odon, p. 121.

S. G. Mgr Foucault : La rythmique grégorienne d'après Guy d'Arezzo, p. 369.

A. Gastoué : Cours théorique et pratique de chant grégorien (suite), p. 39, 65, 103, 203, 337, 381.

Musique orientale.

P. Aubry : Le système musical de l'Eglise arménienne (suite), p. 23, 72, 110, 320.

A. Gastoué : Note sur les chants de l'Eglise grecque, p. 238.

J. Parisot : Note sur des récitatifs israélites orientaux, p. 351.

Musique figurée.

M. Brenet : La musique dans les églises de Paris de 1716 à 1738, p. 273.

H. Quittard : Henry du Mont (suite), p. 5, 86, 114, 169, 213, 263, 344, 390.

Les Secrétaires : Notre encartage musical (*Angelis suis*, de Cardoso), p. 102.

E. Tinel : La musique figurée à l'église, p. 244.

Conférences. Comptes rendus.

Ch. Bordes : Les fêtes de Bruges, p. 252.

M.-D. Calvocoressi : La saison musicale 1901-1902, p. 328.

R. de Castera : Dix ans d'Action musicale (suite et fin), p. 129, 182.

H. Cochin : L'Ame flamande, p. 289.

M. Labey : Inauguration du grand Orgue de la Scola, p. 49.

J. de Muris : La Scola de Marseille, p. 1. — Mois musical : Marseille, Rédemption, p. 60. — Assises de la Scola à Bruges, p. 97. — La propagande de la Scola en province, p. 165.

Le mouvement musical à la Scola, p. 57 et p. 396.

Les Secrétaires : Les Fêtes musicales de Bruges, p. 157, 180, 241, 256, 311. — Mois musical, séances de fin d'année, p. 174, 233, 367. — Concours, p. 47, 287. — La Schola Cantorum, société anonyme par actions, p. 177.

Bibliographie.

P. Aubry : Les vraies mélodies grégoriennes du R. Père Dechevrens. — Die Ienaer Liederhandschrift, p. 399.

M. Brenet : Jahrbuch der musikbibl. Peters... 1901, p. 128.

Abbé Gaborit : Les Bénédictins de Solesmes et le rythme grégorien, p. 219.

A. Gastoué : A Rome, p. 95. — Einführung in die Gregorianischen Melodien, du Dr Wagner, p. 96. — Traité... d'harmonie, du R. P. Dauphin, p. 176. — Chants des offices, du Ch. Coharel, p. 239.

Les Secrétaires : Paléographie musicale ; l'Ame saine, du R. P. Clérissac ; Cités d'Allemagne, de G. Servières ; L'Occident ; p. 62. — La lyre de la croix, de M. de Cardelus, p. 238.

Variétés.

Ed. Ceria : Un cours libre en Sorbonne, p. 94.

E. D. : Une messe de mariage « ancien jeu », p. 60.

J. de Muris : A bâtons rompus, p. 226, 282, 364.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

Nos 1 et 2

JANVIER-FÉVRIER

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

STATIONS HIVERNALES (NICE, CANNES, MENTON, etc...)

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE

VALABLES 33 JOURS

Il est délivré du 15 octobre au 15 mai dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., sous condition d'effectuer un parcours simple minimum de 150 kilomètres, aux familles d'au moins 4 personnes voyageant ensemble, des billets d'aller et retour collectifs de 1re, 2e et 3e classe pour les stations hivernales suivantes : Hyères et toutes les gares situées entre Saint-Raphaël-Valescure, Grasse, Nice et Menton inclusivement.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de 6 billets simples ordinaires (pour les 3 premières personnes) le prix d'un billet simple pour la 4e personne, la moitié de ce prix pour la 5e et chacune des suivantes. Arrêts facultatifs.

Les demandes de ces billets doivent être faites 4 jours au moins à l'avance, à la gare de départ.

VOYAGES CIRCULAIRES A COUPONS COMBINABLES

SUR LE RÉSEAU P.-L.-M. ET SUR LES RÉSEAUX P.-L.-M. ET EST

Il est délivré, toute l'année, dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., des carnets individuels ou de famille pour effectuer, sur ce seul réseau ou sur les réseaux P.-L.-M. et Est, en 1re, 2e et 3e classe, des voyages circulaires à itinéraire tracé par les voyageurs eux-mêmes, avec parcours totaux d'au moins 300 kilomètres. Les prix de ces carnets comportent des réductions très importantes qui peuvent atteindre, pour les carnets collectifs, 50 % du tarif général. La validité de ces carnets est de 30 jours jusqu'à 1500 kilomètres ; 45 jours de 1501 à 3000 kilomètres ; 60 jours pour plus de 3000 kilomètres. — Faculté de prolongation, à deux reprises, de 15 jours pour les carnets valables 30 jours ; 23 jours pour les carnets valables 45 jours, et de 30 jours pour les carnets valables 60 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal au 10 % du prix total du carnet pour chaque prolongation. Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours.

Pour se procurer un carnet, individuel ou collectif, il suffit de tracer sur une carte qui est délivrée gratuitement dans toutes les gares P.-L.-M., bureaux de ville et agences de la compagnie, le voyage à effectuer et d'envoyer cette carte, 5 jours avant le départ, à la gare où le voyage doit être commencé, en joignant à cet envoi une consignation de 10 francs. — Le délai de demande est réduit à 2 jours (dimanches et fêtes non compris) pour certaines grandes gares.

VOYAGES A ITINÉRAIRES FACULTATIFS DE FRANCE EN ALGÉRIE ET EN TUNISIE

Il est délivré, pendant toute l'année, dans toutes les gares P.-L.-M., des carnets de 1re, 2e et 3e classe pour effectuer des voyages pouvant comporter des parcours sur les lignes des réseaux Paris-Lyon-Méditerranée, Est, Etat, Midi, Nord, Orléans, Ouest, P.-L.-M. Algériens, Est-Algériens, Etat (lignes algériennes), Ouest-Algérien, Bône-Guelma, et sur les lignes maritimes desservies par la Compagnie Générale Transatlantique, par la Compagnie de Navigation Mixte (Cie Touache) ou par la Société Générale des Transports Maritimes à vapeur. — Ces voyages dont les itinéraires sont établis à l'avance par les voyageurs eux-mêmes, doivent comporter, en même temps que des parcours français, soit des parcours maritimes, soit des parcours maritimes algériens ou tunisiens; les parcours sur les réseaux français doivent être de 300 kilomètres au moins, ou être comptés pour 300 kilomètres.

Les parcours maritimes doivent être effectués exclusivement sur les paquebots d'une même Compagnie.

Les voyages doivent ramener les voyageurs à leur point de départ. Ils peuvent comprendre non seulement un circuit dont chaque portion n'est parcourue qu'une fois, mais encore des sections à parcourir dans les deux sens, sans qu'une même section puisse y figurer plus de 2 fois (une fois dans chaque sens ou 2 fois dans le même sens).

Arrêts facultatifs dans toutes les gares du parcours. — Validité : 90 jours, avec faculté de prolongation de 3 fois 30 jours, moyennant le paiement d'un supplément de 10 % chaque fois. Faire la demande des carnets 5 jours au moins à l'avance.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps.

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERNARDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde)

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

N° 3

MARS

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

STATIONS HIVERNALES (NICE, CANNES, MENTON, etc...)

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE

VALABLES 33 JOURS

Il est délivré du 15 octobre au 15 mai dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., sous condition d'effectuer un parcours simple minimum de 150 kilomètres, aux familles d'au moins 4 personnes voyageant ensemble, des billets d'aller et retour collectifs de 1re, 2e et 3e classe pour les stations hivernales suivantes : Hyères et toutes les gares situées entre Saint-Raphaël-Valescure, Grasse, Nice et Menton inclusivement.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de 6 billets simples ordinaires (pour les 3 premières personnes) le prix d'un billet simple pour la 4e personne, la moitié de ce prix pour la 5e et chacune des suivantes. Arrêts facultatifs.

Les demandes de ces billets doivent être faites 4 jours au moins à l'avance, à la gare de départ.

VOYAGES CIRCULAIRES A COUPONS COMBINABLES

SUR LE RÉSEAU P.-L.-M. ET SUR LES RÉSEAUX P.-L.-M. ET EST

Il est délivré, toute l'année, dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., des carnets individuels ou de famille pour effectuer, sur ce seul réseau ou sur les réseaux P.-L.-M. et Est, en 1re, 2e et 3e classe, des voyages circulaires à itinéraire tracé par les voyageurs eux-mêmes, avec parcours totaux d'au moins 300 kilomètres. Les prix de ces carnets comportent des réductions très importantes qui peuvent atteindre, pour les carnets collectifs, 50 % du tarif général. La validité de ces carnets est de 30 jours jusqu'à 1500 kilomètres ; 45 jours de 1501 à 3000 kilomètres ; 60 jours pour plus de 3000 kilomètres. — Faculté de prolongation, à deux reprises, de 15 jours pour les carnets valables 30 jours ; 23 jours pour les carnets valables 45 jours, et de 30 jours pour les carnets valables 60 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal au 10 % du prix total du carnet pour chaque prolongation. Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours.

Pour se procurer un carnet, individuel ou collectif, il suffit de tracer sur une carte qui est délivrée gratuitement dans toutes les gares P.-L.-M., bureaux de ville et agences de la compagnie, le voyage à effectuer et d'envoyer cette carte, 5 jours avant le départ, à la gare où le voyage doit être commencé, en joignant à cet envoi une consignation de 10 francs. — Le délai de demande est réduit à 2 jours (dimanches et fêtes non compris) pour certaines grandes gares.

VOYAGES A ITINÉRAIRES FACULTATIFS DE FRANCE EN ALGÉRIE ET EN TUNISIE

Il est délivré, pendant toute l'année, dans toutes les gares P.-L.-M., des carnets de 1re, 2e et 3e classe pour effectuer des voyages pouvant comporter des parcours sur les lignes des réseaux Paris-Lyon-Méditerranée, Est, Etat, Midi, Nord, Orléans, Ouest, P.-L.-M. Algériens, Est-Algériens, Etat (lignes algériennes), Ouest-Algérien, Bône-Guelma, et sur les lignes maritimes desservies par la Compagnie Générale Transatlantique, par la Compagnie de Navigation Mixte (Cie Touache) ou par la Société Générale des Transports Maritimes à vapeur. — Ces voyages dont les itinéraires sont établis à l'avance par les voyageurs eux-mêmes, doivent comporter, en même temps que des parcours français, soit des parcours maritimes, soit des parcours maritimes algériens ou tunisiens ; les parcours sur les réseaux français doivent être de 300 kilomètres au moins, ou être comptés pour 300 kilomètres.

Les parcours maritimes doivent être effectués exclusivement sur les paquebots d'une même Compagnie.

Les voyages doivent ramener les voyageurs à leur point de départ. Ils peuvent comprendre non seulement un circuit dont chaque portion n'est parcourue qu'une fois, mais encore des sections à parcourir dans les deux sens, sans qu'une même section puisse y figurer plus de 2 fois (une fois dans chaque sens ou 2 fois dans le même sens).

Arrêts facultatifs dans toutes les gares du parcours. — Validité : 90 jours, avec faculté de prolongation de 3 fois 30 jours, moyennant le paiement d'un supplément de 10 % chaque fois. Faire la demande des carnets 5 jours au moins à l'avance.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps.

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERNARDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde)

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

N° 4

AVRIL

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Vient de paraître, publié par la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, l'*Itinéraire de Marseille à Vintimille*, sous la forme d'un dépliant donnant la carte en couleurs de la région traversée par la ligne qui dessert la Côte d'Azur, avec un texte de renseignements sur les villes et stations hivernales de cette ligne

Cette publication est en vente, au prix de 0 fr. 25, aux bibliothèques des gares Paris-Lyon-Méditerranée, ainsi que dans toutes les gares et stations de la ligne de Marseille à Vintimille.

VOYAGES CIRCULAIRES A ITINÉRAIRES FIXES

Il est délivré, toute l'année, à la gare de *Paris-Lyon*, ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de *Voyages circulaires* à itinéraires fixes extrêmement variés permettant de visiter en 1re ou 2e classe, à des prix très réduits, les contrées les plus intéressantes de la *France*, ainsi que l'*Algérie*, la *Tunisie*, l'*Italie*, l'*Espagne*, l'*Autriche* et la *Bavière*.

Avis important. — Les renseignements les plus complets sur les voyages circulaires et d'excursion (prix, conditions, cartes et itinéraires) ainsi que sur les billets simples et d'aller et retour, cartes d'abonnement, relations internationales, horaires, etc .., sont renfermés dans le *Livret-Guide* officiel édité par la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée et mis en vente, au prix de 50 centimes, dans les gares, bureaux de ville et dans les bibliothèques des gares de la Compagnie ; ce livret est également envoyé contre 0 fr. 85 adressés en timbres-poste au Service Central de l'Exploitation Paris-Lyon-Méditerranée (Publicité), 20, boulevard Diderot, Paris.

DE PARIS EN ORIENT (*viâ* Marseille).

La Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, d'accord avec les Cies des Messageries Maritimes, Fraissinet et Paquet, délivre des billets simples pour se rendre, par la voie de Marseille, de Paris à l'un quelconque des ports ci-après : *Alexandrette*, *Beyrouth*, *Constantinople*, *Le Pirée*, *Smyrne*, *Alexandrie*, *Jaffa*, *Port-Saïd*, *Batoum*, *Salonique*, *Odessa*, *Samsoun*, etc...

Il est également délivré dans les Agences de la Cie des Messageries Maritimes des billets d'aller et retour valables 120 jours, pour se rendre, viâ Marseille, de *Paris* à *Alexandrie*, *Port-Saïd*, *Jaffa*, *Beyrouth*.

Ces billets donnent droit à une franchise de 30 kilogr. de bagages par place sur le chemin de fer ; sur les paquebots, cette franchise est de 100 kilogr. par place de 1re classe, et de 60 kilogr par place de 2e classe.

Pour plus amples renseignements, consulter le Livret-Guide Paris-Lyon-Méditerranée mis en vente au prix de 0 fr. 50 dans les gares de la Compagnie.

RELATIONS DIRECTES ENTRE PARIS ET L'ITALIE (*viâ* Mont-Cenis).

Billets d'aller et retour de Paris à Turin, à Milan, à Gênes et à Venise

(*viâ* Dijon, Mâcon, Aix-les-Bains, Modane.)

Prix des billets :	Turin	1re cl.	148.10	—	2e cl.	106.45	Validité : 30 jours.
	Milan	—	166.55	—	—	121.70	
	Gênes	—	168.40	—	—	120.05	
	Venise	—	218.95	—	—	155.80	

Ces billets sont délivrés, toute l'année, à la gare de *Paris-Lyon* et dans les bureaux succursales La validité des billets d'aller et retour *Paris-Turin* est portée gratuitement à 60 jours, lorsque les voyageurs justifient avoir pris à Turin un billet de voyage circulaire italien.

D'autre part, la durée de validité des billets d'aller et retour *Paris-Turin* peut être prolongée d'une période unique de 15 jours moyennant le paiement d'un supplément de 14.80 en 1re classe et de 10.65 en 2e classe. Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours. Franchise de 30 kilogr. de bagages sur le parcours Paris-Lyon-Méditerranée.

Trajet rapide de *Paris* à *Turin* et à *Milan* sans changement de voiture.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERNARDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde)

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

Nos 5 et 6

MAI-JUIN

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

VILLE DE BRUGES

Du 15 Juin au 15 Septembre

Exposition des Primitifs Flamands

ET D'ART ANCIEN

Sous le haut patronage de Sa Majesté le Roi

ET LES AUSPICES DU GOUVERNEMENT BELGE

Exposition d'œuvres de **J. et H. Van Eyck, Memling, Gérard David Brœderlam, P. Cristus, Van der Weyden, Bouts, Metsys, Van der Goes, L. Blondeel.**

TAPISSERIES, MEUBLES, ORFÈVRERIE ANCIENNE, MINIATURES, IVOIRES, ETC.

L'Exposition sera ouverte du 15 Juin au 15 Septembre à l'Hôtel Grunthuse et au Palais de la Députation provinciale.

Fédération archéologique et historique

DE BELGIQUE

Sous le haut patronage de Sa Majesté le Roi

XVIe SESSION

CONGRÈS DE BRUGES

Des 10, 11, 12, 13 et 14 Août 1902

Celui-ci comprendra, outre les sections ordinaires, des sections de : *Préhistorique, Art et Archéologie, Histoire,* et une section spécialement consacrée à l'étude des œuvres et de la biographie des *Maîtres primitifs de l'Ecole flamande.*

La cotisation est fixée à *cinq francs* pour les adhérents qui sont membres d'une des sociétés fédérées, à *dix francs* pour les autres congressistes, à *vingt francs* pour les personnes qui acceptent le titre de *membre honoraire.*

La souscription donne droit à une carte personnelle de membre, procurant des entrées gratuites et les autres avantages que le Comité obtiendra pour les congressistes, ainsi qu'à un exemplaire de toutes les publications du Congrès et au compte rendu de ses séances.

Les *Chanteurs de Saint-Gervais* donneront, pour le Congrès, un concert historique de musique religieuse et profane des maîtres de l'Ecole franco-flamande.

Secrétaire du Congrès, **M. Léon de FŒRE**, *5, rue de l'Equerre, à Bruges.*

Maison de Famille

DE LA

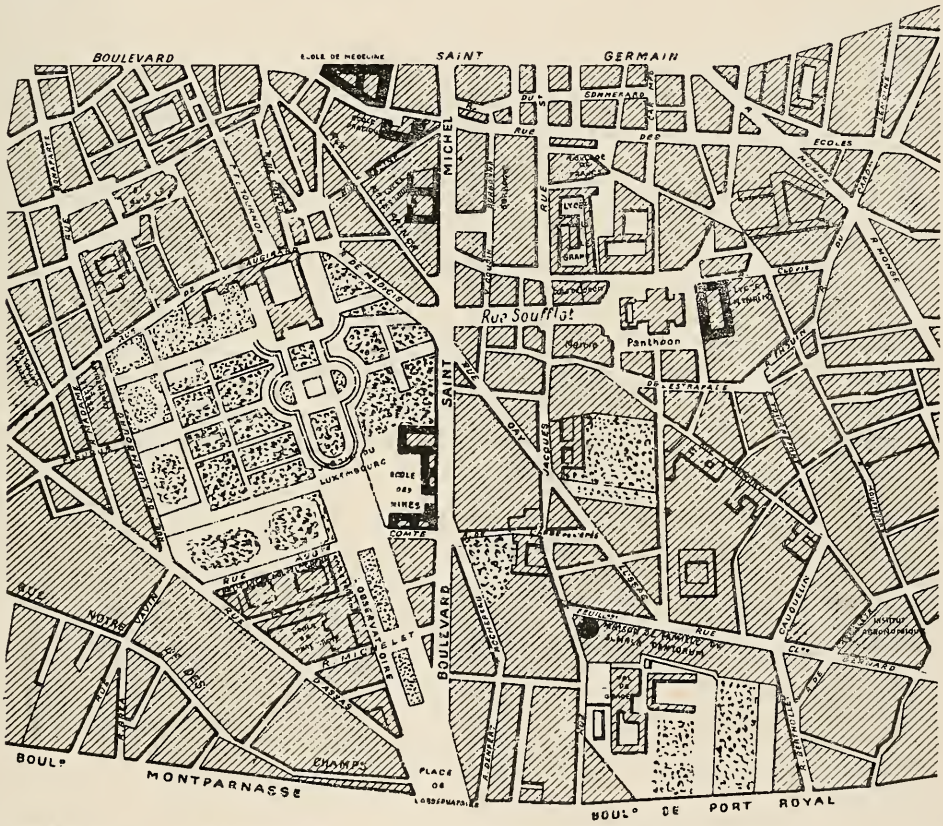
SCOLA CANTORUM

269, rue Saint-Jacques, PARIS

La Maison de Famille de la Scola Cantorum, située 269, rue Saint-Jacques, à côté du Val-de-Grâce, près du Jardin du Luxembourg, un peu en retrait du Quartier Latin bruyant, se trouve à proximité de la Sorbonne (cinq minutes), de l'Ecole de Droit, de l'Ecole de Médecine, des lycées Henri IV, Louis-le-Grand, Saint-Louis, de l'Institut Agronomique (trois minutes), de l'Ecole des Mines, de l'Ecole de Pharmacie, du Cercle du Luxembourg, de l'Institut Catholique. Elle est établie dans l'immeuble même de la *Scola*, mais elle est entièrement indépendante.

Elle est ouverte aux élèves de cet établissement, aux Étudiants du voisinage et aux personnes qu'un but sérieux amène à passer quelque temps dans le Quartier des Ecoles.

Une **Maison de Famille** spéciale *pour les dames* vient d'être créée à proximité de la *Scola*.



PENSION COMPLÈTE : de **120** à **150** francs le mois, payables d'avance, plus **3** francs pour le service ; de **5** fr. **50** à **7** francs par jour.

CHAMBRES SEULES. — On peut prendre la chambre sans la pension : de **25** à **50** francs par mois, payables d'avance, plus **2** francs pour le service.

REPAS. — On peut prendre un ou plusieurs repas sans loger dans la Maison : petit déjeuner (café au lait ou chocolat), **0** fr. **50** ; — repas de midi (trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** francs ; — repas du soir (potage, trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** fr. **50**.

S'adresser pour les demandes et les renseignements à Mme FABRE-SOULIÉ, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERNARDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

N° 7

JUILLET

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

VILLE DE BRUGES

Du 15 Juin au 15 Septembre

Exposition des Primitifs Flamands

ET D'ART ANCIEN

Sous le haut patronage de Sa Majesté le Roi

ET LES AUSPICES DU GOUVERNEMENT BELGE

Exposition d'œuvres de **J. et H. Van Eyck, Memling, Gérard David, Brœderlam, P. Cristus, Van der Weyden, Bouts, Metsys, Van der Goes, L. Blondeel.**

TAPISSERIES, MEUBLES, ORFÈVRERIE ANCIENNE, MINIATURES, IVOIRES, ETC.

L'Exposition sera ouverte du 15 Juin au 15 Septembre à l'Hôtel Grunthuse et au Palais de la Députation provinciale.

Fédération archéologique et historique

DE BELGIQUE

Sous le haut patronage de Sa Majesté le Roi

XVIe SESSION

CONGRÈS DE BRUGES

Des 10, 11, 12, 13 et 14 Août 1902

Celui-ci comprendra, outre les sections ordinaires, des sections de : *Préhistorique, Art et Archéologie, Histoire,* et une section spécialement consacrée à l'étude des œuvres et de la biographie des *Maîtres primitifs de l'Ecole flamande.*

La cotisation est fixée à *cinq francs* pour les adhérents qui sont membres d'une des sociétés fédérées, à *dix francs* pour les autres congressistes, à *vingt francs* pour les personnes qui acceptent le titre de *membre honoraire.*

La souscription donne droit à une carte personnelle de membre, procurant des entrées gratuites et les autres avantages que le Comité obtiendra pour les congressistes, ainsi qu'à un exemplaire de toutes les publications du Congrès et au compte rendu de ses séances.

Les *Chanteurs de Saint-Gervais* donneront, pour le Congrès, un concert historique de musique religieuse et profane des maîtres de l'Ecole franco-flamande.

Secrétaire du Congrès, **M. Léon de FŒRE**, *5, rue de l'Equerre, à Bruges.*

Maison de Famille

DE LA

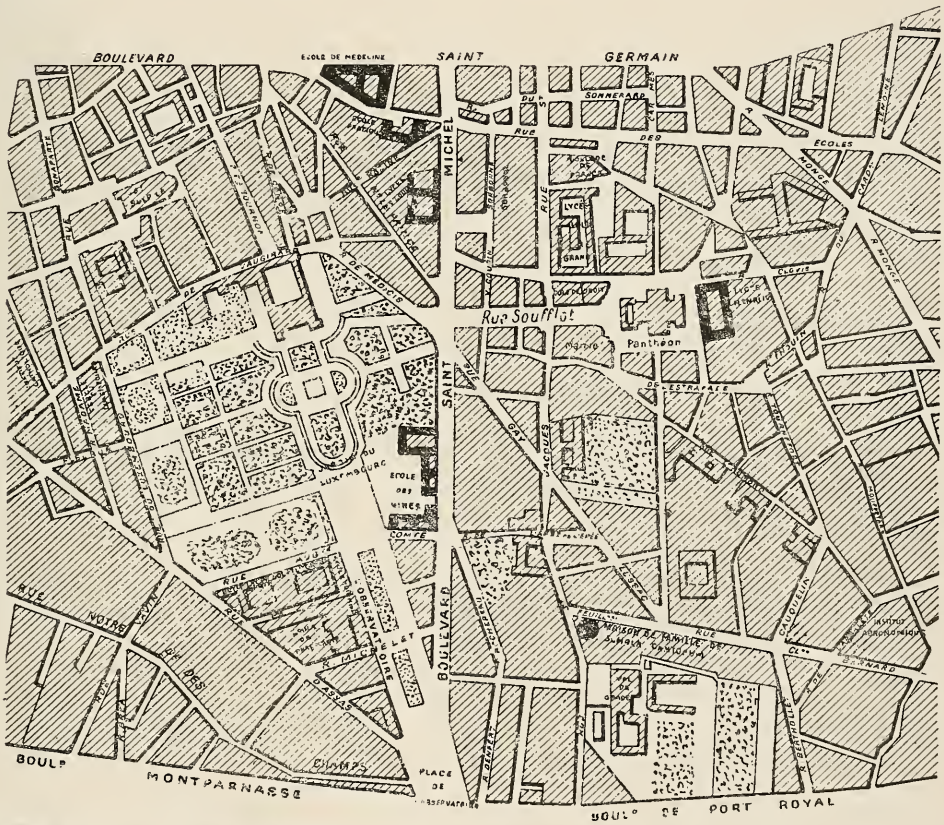
SCOLA CANTORUM

269, rue Saint-Jacques, PARIS

La Maison de Famille de la Scola Cantorum, située 269, rue Saint-Jacques, à côté du Val-de-Grâce, près du Jardin du Luxembourg, un peu en retrait du Quartier Latin bruyant, se trouve à proximité de la Sorbonne (cinq minutes), de l'Ecole de Droit, de l'Ecole de Médecine, des lycées Henri IV, Louis-le-Grand, Saint-Louis, de l'Institut Agronomique (trois minutes), de l'Ecole des Mines, de l'Ecole de Pharmacie, du Cercle du Luxembourg, de l'Institut Catholique. Elle est établie dans l'immeuble même de la *Scola*, mais elle est entièrement indépendante.

Elle est ouverte aux élèves de cet établissement, aux Étudiants du voisinage et aux personnes qu'un but sérieux amène à passer quelque temps dans le Quartier des Ecoles.

Une **Maison de Famille** spéciale *pour les dames* vient d'être créée à proximité de la *Scola*.



PENSION COMPLÈTE : de **120** à **150** francs le mois, payables d'avance, plus **3** francs pour le service ; de **5** fr. **50** à **7** francs par jour.

CHAMBRES SEULES. — On peut prendre la chambre sans la pension : de **25** à **50** francs par mois, payables d'avance, plus **2** francs pour le service.

REPAS. — On peut prendre un ou plusieurs repas sans loger dans la Maison : petit déjeuner (café au lait ou chocolat), **0** fr. **50** ; — repas de midi (trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** francs ; — repas du soir (potage, trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** fr. **50**.

S'adresser pour les demandes et les renseignements à Mme FABRE-SOULIÉ, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERNARDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

Nos 8-9

AOUT-SEPTEMBRE

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

STATIONS HIVERNALES (NICE, CANNES, MENTON, etc...)

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE

VALABLES 33 JOURS

Il est délivré du 15 octobre au 15 mai dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., sous condition d'effectuer un parcours simple minimum de 150 kilomètres, aux familles d'au moins 4 personnes voyageant ensemble, des billets d'aller et retour collectifs de 1re, 2e et 3e classe pour les stations hivernales suivantes : Hyères et toutes les gares situées entre Saint-Raphaël-Valescure, Grasse, Nice et Menton inclusivement.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de 6 billets simples ordinaires (pour les 3 premières personnes) le prix d'un billet simple pour la 4e personne, la moitié de ce prix pour la 5e et chacune des suivantes. Arrêts facultatifs.

Les demandes de ces billets doivent être faites 4 jours au moins à l'avance, à la gare de départ.

VOYAGES CIRCULAIRES A COUPONS COMBINABLES

SUR LE RÉSEAU P.-L.-M. ET SUR LES RÉSEAUX P.-L.-M. ET EST

Il est délivré, toute l'année, dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., des carnets individuels ou de famille pour effectuer, sur ce seul réseau ou sur les réseaux P.-L.-M. et Est, en 1re, 2e et 3e classe, des voyages circulaires à itinéraire tracé par les voyageurs eux-mêmes, avec parcours totaux d'au moins 300 kilomètres. Les prix de ces carnets comportent des réductions très importantes qui peuvent atteindre, pour les carnets collectifs, 50 % du tarif général. La validité de ces carnets est de 30 jours jusqu'à 1500 kilomètres ; 45 jours de 1501 à 3000 kilomètres ; 60 jours pour plus de 3000 kilomètres. — Faculté de prolongation, à deux reprises, de 15 jours pour les carnets valables 30 jours ; 23 jours pour les carnets valables 45 jours, et de 30 jours pour les carnets valables 60 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal au 10 % du prix total du carnet pour chaque prolongation. Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours.

Pour se procurer un carnet, individuel ou collectif, il suffit de tracer sur une carte qui est délivrée gratuitement dans toutes les gares P.-L.-M., bureaux de ville et agences de la compagnie, le voyage à effectuer et d'envoyer cette carte, 5 jours avant le départ, à la gare où le voyage doit être commencé, en joignant à cet envoi une consignation de 10 francs. — Le délai de demande est réduit à 2 jours (dimanches et fêtes non compris) pour certaines grandes gares.

VOYAGES A ITINÉRAIRES FACULTATIFS DE FRANCE EN ALGÉRIE ET EN TUNISIE

Il est délivré, pendant toute l'année, dans toutes les gares P.-L.-M., des carnets de 1re, 2e et 3e classe pour effectuer des voyages pouvant comporter des parcours sur les lignes des réseaux Paris-Lyon-Méditerranée, Est, Etat, Midi, Nord, Orléans, Ouest, P.-L.-M. Algériens, Est-Algériens, Etat (lignes algériennes), Ouest-Algérien, Bône-Guelma, et sur les lignes maritimes desservies par la Compagnie Générale Transatlantique, par la Compagnie de Navigation Mixte (Cie Touache) ou par la Société Générale des Transports Maritimes à vapeur. — Ces voyages dont les itinéraires sont établis à l'avance par les voyageurs eux-mêmes, doivent comporter, en même temps que des parcours français, soit des parcours maritimes, soit des parcours maritimes algériens ou tunisiens; les parcours sur les réseaux français doivent être de 300 kilomètres au moins, ou être comptés pour 300 kilomètres.

Les parcours maritimes doivent être effectués exclusivement sur les paquebots d'une même Compagnie.

Les voyages doivent ramener les voyageurs à leur point de départ. Ils peuvent comprendre non seulement un circuit dont chaque portion n'est parcourue qu'une fois, mais encore des sections à parcourir dans les deux sens, sans qu'une même section puisse y figurer plus de 2 fois (une fois dans chaque sens ou 2 fois dans le même sens).

Arrêts facultatifs dans toutes les gares du parcours. — Validité : 90 jours, avec faculté de prolongation de 3 fois 30 jours, moyennant le paiement d'un supplément de 10 % chaque fois. Faire la demande des carnets 5 jours au moins à l'avance.

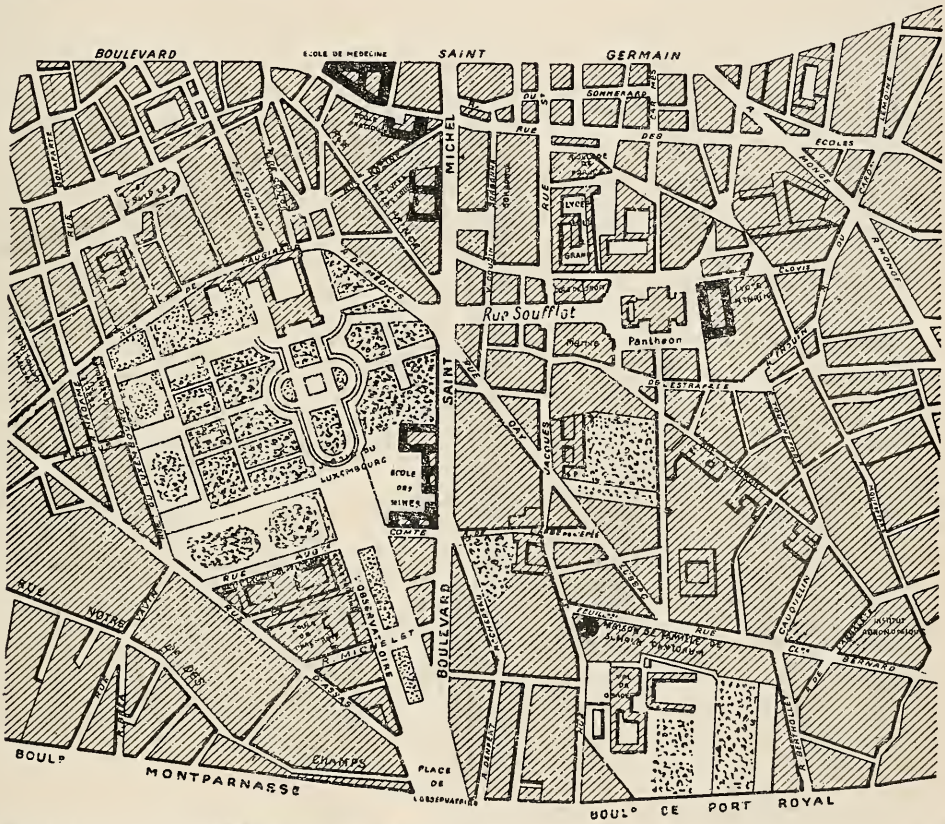
Maison de Famille de la "Scola Cantorum"

269, rue Saint-Jacques, PARIS

La Maison de Famille de la Scola Cantorum, située 269, rue Saint-Jacques, à côté du Val-de-Grâce, près du Jardin du Luxembourg, un peu en retrait du Quartier Latin bruyant, se trouve à proximité de la Sorbonne (cinq minutes), de l'Ecole de Droit, de l'Ecole de Médecine, des lycées Henri IV, Louis-le-Grand, Saint-Louis, de l'Institut Agronomique (trois minutes), de l'Ecole des Mines, de l'Ecole de Pharmacie, des Cours de l'Alliance Française, de l'Ecole de Chimie, des Académies de Peinture, du Cercle du Luxembourg, de l'Institut Catholique. Elle est établie dans l'immeuble même de la *Scola*, mais elle est entièrement indépendante

Elle est ouverte aux élèves de cet établissement, aux Étudiants du voisinage et aux personnes qu'un but sérieux amène à passer quelque temps dans le Quartier des Ecoles.

Une **Maison de Famille** spéciale *pour les dames* vient d'être créée à proximité de la *Scola*.



PENSION COMPLÈTE : de **130** à **180** francs le mois, payables d'avance, plus **3** francs pour le service ; de **6** fr. **50** à **9** francs par jour. — (Le pensionnaire qui a l'intention de quitter la maison est tenu d'avertir au moins quinze jours avant la fin du mois commencé.)

CHAMBRES SEULES. — On peut prendre la chambre sans la pension : de **30** à **60** francs par mois, payables d'avance, plus **2** francs pour le service ; de **2** à **5** francs par jour. — MM. les pensionnaires sont responsables de toute dégradation, casse ou détérioration d'objets faite par eux.

REPAS. — On peut prendre un ou plusieurs repas sans loger dans la Maison : petit déjeuner (café au lait ou chocolat), **0** fr. **50** ; — repas de midi (trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** francs ; — repas du soir (potage, trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** fr. **50** ; une réduction notable est faite pour les repas pris au cachet ou au mois. — Salon de lecture et salle de billard sont à la disposition des pensionnaires.

Pour tous renseignements, s'adresser à Mme FABRE-SOULIÉ.

Des prix de faveur sont faits aux élèves de la *Scola*.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERN RDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

N° 10

OCTOBRE

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

STATIONS HIVERNALES (NICE, CANNES, MENTON, etc...)

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE

VALABLES 33 JOURS

Il est délivré du 15 octobre au 15 mai dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., sous condition d'effectuer un parcours simple minimum de 150 kilomètres, aux familles d'au moins 4 personnes voyageant ensemble, des billets d'aller et retour collectifs de 1re, 2e et 3e classe pour les stations hivernales suivantes : Hyères et toutes les gares situées entre Saint-Raphaël-Valescure, Grasse, Nice et Menton inclusivement.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de 6 billets simples ordinaires (pour les 3 premières personnes) le prix d'un billet simple pour la 4e personne, la moitié de ce prix pour la 5e et chacune des suivantes. Arrêts facultatifs.

Les demandes de ces billets doivent être faites 4 jours au moins à l'avance, à la gare de départ.

VOYAGES CIRCULAIRES A COUPONS COMBINABLES

SUR LE RÉSEAU P.-L.-M. ET SUR LES RÉSEAUX P.-L.-M. ET EST

Il est délivré, toute l'année, dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., des carnets individuels ou de famille pour effectuer, sur ce seul réseau ou sur les réseaux P.-L.-M. et Est, en 1re, 2e et 3e classe, des voyages circulaires à itinéraire tracé par les voyageurs eux-mêmes, avec parcours totaux d'au moins 300 kilomètres. Les prix de ces carnets comportent des réductions très importantes qui peuvent atteindre, pour les carnets collectifs, 50 °/₀ du tarif général. La validité de ces carnets est de 30 jours jusqu'à 1500 kilomètres ; 45 jours de 1501 à 3000 kilomètres ; 60 jours pour plus de 3000 kilomètres. — Faculté de prolongation, à deux reprises, de 15 jours pour les carnets valables 30 jours ; 23 jours pour les carnets valables 45 jours, et de 30 jours pour les carnets valables 60 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal au 10 °/₀ du prix total du carnet pour chaque prolongation. Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours.

Pour se procurer un carnet, individuel ou collectif, il suffit de tracer sur une carte qui est délivrée gratuitement dans toutes les gares P.-L.-M., bureaux de ville et agences de la compagnie, le voyage à effectuer et d'envoyer cette carte, 5 jours avant le départ, à la gare où le voyage doit être commencé, en joignant à cet envoi une consignation de 10 francs. — Le délai de demande est réduit à 2 jours (dimanches et fêtes non compris) pour certaines grandes gares.

VOYAGES A ITINÉRAIRES FACULTATIFS DE FRANCE EN ALGÉRIE ET EN TUNISIE

Il est délivré, pendant toute l'année, dans toutes les gares P.-L.-M., des carnets de 1re, 2e et 3e classe pour effectuer des voyages pouvant comporter des parcours sur les lignes des réseaux Paris-Lyon-Méditerranée, Est, Etat, Midi, Nord, Orléans, Ouest, P.-L.-M. Algériens, Est-Algériens, Etat (lignes algériennes), Ouest-Algérien, Bône-Guelma, et sur les lignes maritimes desservies par la Compagnie Générale Transatlantique, par la Compagnie de Navigation Mixte (Cie Touache) ou par la Société Générale des Transports Maritimes à vapeur. — Ces voyages dont les itinéraires sont établis à l'avance par les voyageurs eux-mêmes, doivent comporter, en même temps que des parcours français, soit des parcours maritimes, soit des parcours maritimes algériens ou tunisiens ; les parcours sur les réseaux français doivent être de 300 kilomètres au moins, ou être comptés pour 300 kilomètres.

Les parcours maritimes doivent être effectués exclusivement sur les paquebots d'une même Compagnie.

Les voyages doivent ramener les voyageurs à leur point de départ. Ils peuvent comprendre non seulement un circuit dont chaque portion n'est parcourue qu'une fois, mais encore des sections à parcourir dans les deux sens, sans qu'une même section puisse y figurer plus de 2 fois (une fois dans chaque sens ou 2 fois dans le même sens).

Arrêts facultatifs dans toutes les gares du parcours. — Validité : 90 jours, avec faculté de prolongation de 3 fois 30 jours, moyennant le paiement d'un supplément de 10 °/₀ chaque fois. Faire la demande des carnets 5 jours au moins à l'avance.

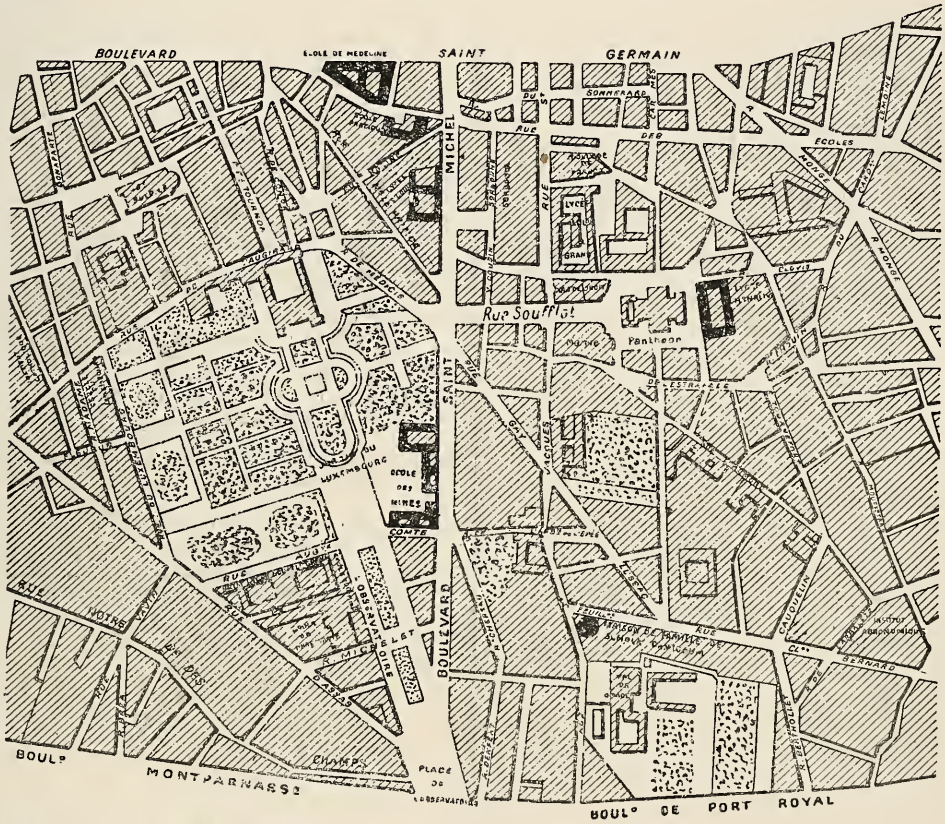
Maison de Famille de la "Scola Cantorum"

269, rue Saint-Jacques, PARIS

La Maison de Famille de la Scola Cantorum, située 269, rue Saint-Jacques, à côté du Val-de-Grâce, près du Jardin du Luxembourg, un peu en retrait du Quartier Latin bruyant, se trouve à proximité de la Sorbonne (cinq minutes), de l'Ecole de Droit, de l'Ecole de Médecine, des lycées Henri IV, Louis-le-Grand, Saint-Louis, de l'Institut Agronomique (trois minutes), de l'Ecole des Mines, de l'Ecole de Pharmacie, des Cours de l'Alliance Française, de l'Ecole de Chimie, des Académies de Peinture, du Cercle du Luxembourg, de l'Institut Catholique. Elle est établie dans l'immeuble même de la *Scola*, mais elle est entièrement indépendante.

Elle est ouverte aux élèves de cet établissement, aux Étudiants du voisinage et aux personnes qu'un but sérieux amène à passer quelque temps dans le Quartier des Ecoles.

Une **Maison de Famille** spéciale *pour les dames* vient d'être créée à proximité de la *Scola*.



PENSION COMPLÈTE : de **130** à **180** francs le mois, payables d'avance, plus **3** francs pour le service ; de **6** fr. **50** à **9** francs par jour. — (Le pensionnaire qui a l'intention de quitter la maison est tenu d'avertir au moins quinze jours avant la fin du mois commencé.)

CHAMBRES SEULES. — On peut prendre la chambre sans la pension : de **30** à **60** francs par mois, payables d'avance, plus **2** francs pour le service ; de **2** à **5** francs par jour. — MM. les pensionnaires sont responsables de toute dégradation, casse ou détérioration d'objets faite par eux.

REPAS. — On peut prendre un ou plusieurs repas sans loger dans la Maison : petit déjeuner (café au lait ou chocolat), **0** fr. **50** ; — repas de midi (trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** francs ; — repas du soir (potage, trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** fr. **50** ; une réduction notable est faite pour les repas pris au cachet ou au mois. — Salon de lecture et salle de billard sont à la disposition des pensionnaires.

Pour tous renseignements, s'adresser à Mme FABRE-SOULIÉ.

Des prix de faveur sont faits aux élèves de la *Scola*.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERNARDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde)

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

N° 11

NOVEMBRE

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

L'HIVER A LA COTE D'AZUR

Billets d'aller et de retour collectifs de 2e et 3e classe à très longue validité pour familles.

Du 1er octobre au 15 novembre 1902, il est délivré dans les gares P.-L.-M. aux familles (serviteurs compris) composées d'au moins 3 personnes, des billets d'aller et retour collectifs de 2e et 3e classe, pour HYERES et toutes les gares au delà (CANNES, NICE, MENTON, etc....). Le parcours simple doit être d'au moins 400 kilomètres.

La famille comprend : père, mère, enfants, grand-père, grand'mère, beau-père, belle-mère, gendre, belle-fille, frère, sœur, beau-frère, belle-sœur, oncle, tante, neveu et nièce.

Ces billets sont valables jusqu'au 15 mai 1903.

Le prix du billet collectif est calculé comme suit : prix de quatre billets simples pour les deux premières personnes, prix d'un billet simple pour la troisième personne, la moitié du prix d'un billet simple pour chacune des personnes en sus de la troisième. — Arrêts facultatifs à toutes les gares situées sur l'itinéraire. — La demande de billets doit être faite 4 jours au moins à l'avance à la gare de départ.

DE PARIS EN ORIENT (*viâ* Marseille).

La Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée, d'accord avec les Cies des Messageries Maritimes, Fraissinet et Paquet, délivre des billets simples pour se rendre, par la voie de Marseille, de Paris à l'un quelconque des ports ci-après : *Alexandrette, Beyrouth, Constantinople, Le Pirée, Smyrne, Alexandrie, Jaffa, Port-Saïd, Batoum, Salonique, Odessa, Samsoun*, etc...

Il est également délivré dans les Agences de la Cie des Messageries Maritimes des billets d'aller et retour valables 120 jours, pour se rendre, viâ Marseille, de *Paris* à *Alexandrie, Port-Saïd, Jaffa, Beyrouth.*

Ces billets donnent droit à une franchise de 30 kilogr. de bagages par place sur le chemin de fer ; sur les paquebots, cette franchise est de 100 kilogr. par place de 1re classe, et de 60 kilogr. par place de 2e classe.

Pour plus amples renseignements, consulter le Livret-Guide Paris-Lyon-Méditerranée mis en vente au prix de 0 fr. 50 dans les gares de la Compagnie.

AVIS

La Compagnie des chemins de fer P.-L.-M. a l'honneur de prévenir MM. les voyageurs qu'à partir du *5 mai* elle met en service, à titre d'essai, des appareils garde-places, système « Boucher », dans ses trains rapides de jour, entre Paris et Marseille (train n° 1 partant de Paris à 9 h. 30 du matin et train n° 2 partant de Marseille à 9 h. 20 du matin).

L'emploi de ces appareils permettra à MM. les voyageurs de s'assurer la possession indiscutée de la place qu'ils auront choisie dans le train. A cet effet, il leur sera remis gratuitement, au moment du départ, un ticket spécial qu'il leur suffira d'introduire dans l'appareil placé au-dessus de la place de leur choix. En vertu d'une décision de M. le Ministre des travaux publics, les places dans l'appareil desquelles aura été introduit un ticket seront seules considérées comme régulièrement retenues ; aucun autre mode de marquer les places ne sera donc admis dans les voitures des trains 1 et 2 munies des appareils garde-places.

MM. les voyageurs auront également la faculté de se faire réserver à l'avance une place de leur choix, au départ des gares de Paris et de Marseille, moyennant le paiement d'une taxe de location de 1 fr. par place retenue d'avance.

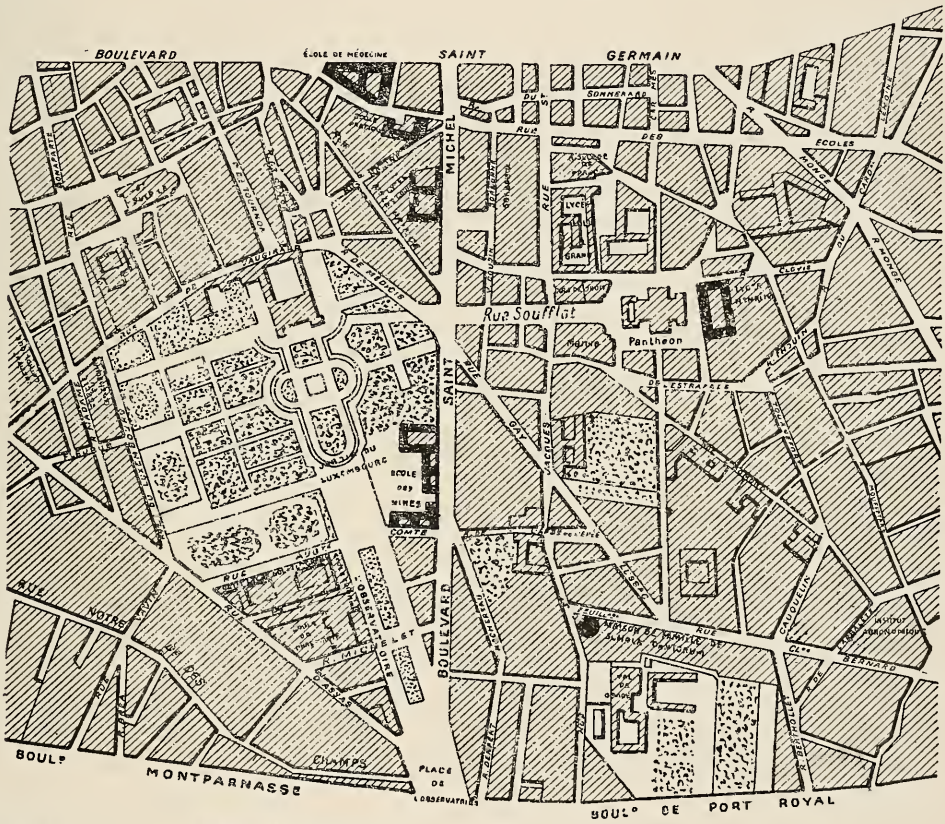
Maison de Famille de la "Scola Cantorum"

269, rue Saint-Jacques, PARIS

La Maison de Famille de la Scola Cantorum, située 269, rue Saint-Jacques, à côté du Val-de-Grâce, près du Jardin du Luxembourg, un peu en retrait du Quartier Latin bruyant, se trouve à proximité de la Sorbonne (cinq minutes), de l'Ecole de Droit, de l'Ecole de Médecine, des lycées Henri IV, Louis-le-Grand, Saint-Louis, de l'Institut Agronomique (trois minutes), de l'Ecole des Mines, de l'Ecole de Pharmacie, des Cours de l'Alliance Française, de l'Ecole de Chimie, des Académies de Peinture, du Cercle du Luxembourg, de l'Institut Catholique. Elle est établie dans l'immeuble même de la *Scola*, mais elle est entièrement indépendante

Elle est ouverte aux élèves de cet établissement, aux Étudiants du voisinage et aux personnes qu'un but sérieux amène à passer quelque temps dans le Quartier des Ecoles.

Une **Maison de Famille** spéciale *pour les dames* vient d'être créée à proximité de la *Scola*.



PENSION COMPLÈTE : de **130** à **180** francs le mois, payables d'avance, plus **3** francs pour le service ; de **6** fr. **50** à **9** francs par jour. — (Le pensionnaire qui a l'intention de quitter la maison est tenu d'avertir au moins quinze jours avant la fin du mois commencé.)

CHAMBRES SEULES. — On peut prendre la chambre sans la pension : de **30** à **60** francs par mois, payables d'avance, plus **2** francs pour le service ; de **2** à **5** francs par jour. — MM. les pensionnaires sont responsables de toute dégradation, casse ou détérioration d'objets faite par eux.

REPAS. — On peut prendre un ou plusieurs repas sans loger dans la Maison : petit déjeuner (café au lait ou chocolat), **0** fr. **50** ; — repas de midi (trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** francs ; — repas du soir (potage, trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** fr. **50** ; une réduction notable est faite pour les repas pris au cachet ou au mois. — Salon de lecture et salle de billard sont à la disposition des pensionnaires.

Pour tous renseignements, s'adresser à Mme FABRE-SOULIÉ.

Des prix de faveur sont faits aux élèves de la *Scola*.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERNARDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde)

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

La Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Scola Cantorum

HUITIÈME ANNÉE

N° 12

DÉCEMBRE

1902

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

COURSES ET CARNAVAL DE NICE, TIR AUX PIGEONS DE MONACO

Billets d'aller et retour de 1re et de 2e classe à prix réduits, de Paris à Cannes, Nice et Menton, délivrés du 15 décembre 1902 au 15 février 1903.

Les billets sont valables 20 jours et la validité peut être prolongée une ou deux fois de 10 jours moyennant 10 o/o du prix du billet. Ils donnent droit à deux arrêts en cours de route, tant à l'aller qu'au retour.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR, à prix réduits de Paris à Rome (ou vice versâ), viâ Mont-Cenis

La Compagnie délivre, pendant toute l'année, des billets d'aller et retour, à prix réduits, de Paris à Rome (*ou vice versâ*), *viâ* Modane, Turin, Gênes, Pise, aux prix de :

266 fr. 70 en 1re classe et 189 fr. 40 en 2e classe.

Les billets sont valables 45 jours et la validité peut être prolongée d'une période unique de 22 jours, moyennant 10 °/o du prix du billet.

Arrêts facultatifs en cours de route.

DE PARIS AUX PORTS AU DELA DE SUEZ, OU VICE VERSA

Les voyageurs partant de Paris, à destination des ports au delà de Suez, ou de ces ports à destination de Paris, peuvent obtenir, conjointement avec leurs billets d'aller et retour de passage de ou pour Marseille, des billets d'aller et retour de Paris à Marseille ou *vice versa*, valables un an, aux prix suivants :

De Paris à Marseille, ou *vice versa* (*via* Dijon-Lyon, ou Nevers-Lyon, ou Nevers-Clermont). — 1re classe : 145 fr. — 2e classe : 104 fr. 40. — 3e classe : 68 fr. 05.

Ces billets sont délivrés par la Compagnie des Messageries maritimes.

Il peut être émis des billets de classes différentes pour les parcours en chemin de fer et pour les parcours maritimes.

AVIS

A partir du 12 décembre prochain, les places pourront être retenues et marquées, non seulement dans les rapides de jour, mais aussi dans les trains de nuit ci-après :

Train no 7, partant de Paris à 9 h. 15 du soir ; train n° 10, partant de Menton à 2 h. 18 du soir ; train n° 12, partant de Menton à 2 h. 37 du soir.

BAGAGES NON ACCOMPAGNÉS

Les sept grands réseaux de chemins de fer français ont mis à l'essai, depuis deux ans, un tarif permettant l'expédition, à titre de bagages, des objets à l'usage personnel des voyageurs et des échantillons des voyageurs de commerce, non accompagnés.

Ces dispositions (Tarif G. V. 110) permettent aux voyageurs (touristes, bicyclistes, automobilistes, etc...) de se faire adresser, à l'avance, dans les gares de leur itinéraire, ceux de leurs bagages dont ils n'ont pas jugé nécessaire de se faire accompagner.

La faveur avec laquelle cette innovation a été accueillie du public a engagé les Compagnies à maintenir ce tarif à titre définitif.

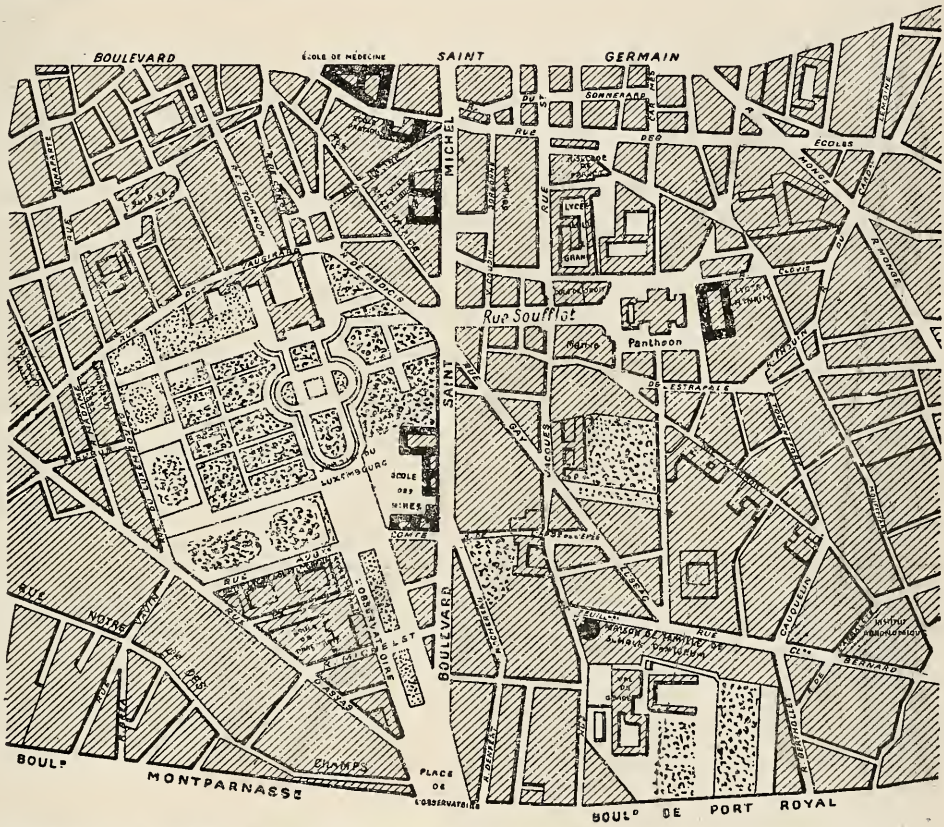
Maison de Famille de la "Scola Cantorum"

269, rue Saint-Jacques, PARIS

La Maison de Famille de la Scola Cantorum, située 269, rue Saint-Jacques, à côté du Val-de-Grâce, près du Jardin du Luxembourg, un peu en retrait du Quartier Latin bruyant, se trouve à proximité de la Sorbonne (cinq minutes), de l'Ecole de Droit, de l'Ecole de Médecine, des lycées Henri IV, Louis-le-Grand, Saint-Louis, de l'Institut Agronomique (trois minutes), de l'Ecole des Mines, de l'Ecole de Pharmacie, des Cours de l'Alliance Française, de l'Ecole de Chimie, des Académies de Peinture, du Cercle du Luxembourg, de l'Institut Catholique. Elle est établie dans l'immeuble même de la *Scola*, mais elle est entièrement indépendante.

Elle est ouverte aux élèves de cet établissement, aux Étudiants du voisinage et aux personnes qu'un but sérieux amène à passer quelque temps dans le Quartier des Ecoles.

Une **Maison de Famille** spéciale *pour les dames* vient d'être créée à proximité de la *Scola*.



PENSION COMPLÈTE : de **130** à **180** francs le mois, payables d'avance, plus **3** francs pour le service ; de **6** fr. **50** à **9** francs par jour. — (Le pensionnaire qui a l'intention de quitter la maison est tenu d'avertir au moins quinze jours avant la fin du mois commencé.)

CHAMBRES SEULES. — On peut prendre la chambre sans la pension : de **30** à **60** francs par mois, payables d'avance, plus **2** francs pour le service ; de **2** à **5** francs par jour. — MM. les pensionnaires sont responsables de toute dégradation, casse ou détérioration d'objets faite par eux.

REPAS. — On peut prendre un ou plusieurs repas sans loger dans la Maison : petit déjeuner (café au lait ou chocolat), **0** fr. **50** ; — repas de midi (trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** francs ; — repas du soir (potage, trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** fr. **50** ; une réduction notable est faite pour les repas pris au cachet ou au mois. — Salon de lecture et salle de billard sont à la disposition des pensionnaires.

Pour tous renseignements, s'adresser à Mme FABRE-SOULIÉ.

Des prix de faveur sont faits aux élèves de la *Scola*.

F. BARROUIN

91, rue de Sèvres, PARIS

MANUFACTURE DE PIANOS AVEC RÉGULOMANE ET ORGANA-PIANO ET PÉDALIER

MÉDAILLES D'OR ET DIPLOME D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Le Régulomane, système pour durcir le clavier par degrés, pour la gymnastique graduée des doigts, donnant force et agilité, facilitant aux artistes le même résultat avec peu de temps.

Pianos PLEYEL, ERARD, GAVEAU, neufs ou d'occasion, avec le Régulomane donné comme prime.

LOCATIONS, ACCORDS, RÉPARATIONS, ÉCHANGES. — GRAND CHOIX D'HARMONIUMS

Facilités de paiement. — Demander le Catalogue

Salle d'audition avec grand orgue : Cinq cents places.

ORGUES
d'Alexandre Père & Fils

81, rue La Fayette, PARIS

ORGUES-HARMONIUMS

depuis **100** jusqu'à **8000** fr., pour salons, églises, écoles

Orgues à mains doublées

TROIS ANS DE CRÉDIT

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DU CATALOGUE ILLUSTRÉ

Léon Bernardel

Élève de GAND et BERNARDEL frères

LUTHIER A PARIS

40 *bis*, rue du Faubourg-Poissonnière

VENTE, RÉPARATION ET LOCATION

DE VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, CONTREBASSES ET AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fournisseur de l'Association des Concerts Lamoureux et de la Scola Cantorum

Location spéciale pour Orchestres

ARCHETS ET FILAGE SUPÉRIEUR

COLOPHANE, CORDES DE NAPLES, ETC.

Bibliothèque tournante Terquem

MARQUE DÉPOSÉE

indispensable à toute personne pour l'usage particulier de ses livres et le rangement de la musique.

APPUI-LIVRES, CHEVALETS

Porte-Dictionnaire, etc.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe, PARIS

Fonderie spéciale de cloches

MAISON FONDÉE EN 1840

Emile VAUTHIER

A SAINT-ÉMILION (Gironde)

Construction de Carillons

Timbres pour Horloges

W

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 728 8

JUN 2 1927